

ياسين النصير

أسئلة الحداثة في المسرح

وعلاقة الدراما بالميثولوجيا
والمدينة والمعرفة الفلسفية



أسئلة الحداثة في المسرح

وعلاقة الدراما بالميثولوجيا

والمدينة والمعرفة الفلسفية

اسم الكتاب: أسئلة الحداثة في المسرح

اسم المؤلف: ياسين النصير

عدد الصفحات: ٤٩٦

القياس: ٢١,٥ × ١٤,٥

١٠٠٠/٢٠١٠م - ١٤٣١هـ

© جميع الحقوق محفوظة

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سورية - دمشق - ص ب ٤٦٥٠

تلفاكس: ١١ ٢٣١٤٥١١ + ٩٦٣

هاتف: ١١ ٢٣٢٦٩٨٥ + ٩٦٣

ninawa@scs-net.orgE-mail:

www.ninawa.org

لوحة الغلاف: الفنانة البحرينية

مياسة السويدي

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني - دار نينوى

لا يجوز نقل أو اقتباس، أو ترجمة، أي جزء من هذا الكتاب،

بأية وسيلة كانت، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

أسئلة الحداثة في المسرح

وعلاقة الدراما بالميثولوجيا

والمدينة والمعرفة الفلسفية

ياسين النصير

ياسين النصير

- ولد عام ١٩٤١ بمدينة القرنة التابعة لمحافظة البصرة
- تخرج في دار المعلمين الابتدائية عام ١٩٥٩
- انتقل إلى بغداد عام ١٩٧٠
- لم يكمل الجامعة المستنصرية فرع علم النفس بسبب ملاحقة أجهزة القمع البعثية له
- حل في هولندا لاجئاً في كانون الثاني ١٩٩٥

الفهرست

مقدمة الطبعة الثانية.....	٩
مقدمة الطبعة الأولى.....	١١
الفصل الأول - أسئلة الحداثة.....	١٦
المسرح وأسئلة النهضة.....	١٨
مفهوم الدراما وتوصيفها.....	٢٣
القالب الفني ومتطلبات التحديث.....	٣٣
الفصل الثاني - المسرح في القرن العشرين.....	٣٨
الإرهاصات الأولى للتحديث.....	٤٠
المسرح والتجديد الفكري.....	٤٦
الفصل الثالث - تيارات الحداثة في المسرح.....	٥٤
المسرح السياسي.....	٥٧
مسرح القوة.....	٦٤
المسرح الملحمي.....	٧٢
الفصل الرابع - التقنية والحداثة.....	٨٤
النص المسرحي.....	٨٥
الرؤية الإخراجية.....	٩٣

التمثيل	٩٩
فضاء العرض المسرحي	١٠٤
الفصل الخامس - الحداثة في المسرح العربي	
تيارات وتجارب	١١٣
التيار الكلاسيكي	١١٧
تحديث التيار	١٢١
المسرحية الملحمية والحكاية	١٢٦
سعد الله ونوس	١٢٩
جذور الاحتفالية	١٣٥
الفصل السادس - وعي الحداثة في المسرح العراقي ..	
وعي الحداثة في المسرح العراقي	١٥٦
تحديث النص المسرحي	٢٥
تحديث بنية العرض المسرحي	١٦٥
التراث ومفهوم الحداثة	١٧١
التحديث في معمار العرض المسرحي	١٧٥
الدراماتوج في المسرح العراقي	١٨٤
التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي	١٩٥
المفاهيم الواقعية في النقد المسرحي	٢٠٧
الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي	٢١٤
كيف نؤسس لحداثة المشاهدة	٢٢٨
المسرح	٢٣٠

٢٣٨ الدراماتوغ
٢٥٤ بنية الجملة الفنية في مسرح محيي الدين زنكنه
٢٨١ الراوي، من الحكاية الشعبية إلى الدراما
٢٩٣ لبهلول رجل السخرية المرة - نص درامي
٣٠٨ نقاط في مسيرة المسرح المهاجر
٣١٥ الفنانون العراقيون المغتربون والمسرح
٣٢٦ أسئلة الحداثة في تجربة الدكتور عوني كرومي الفنية
٣٣٥ المسرح المقاوم
٣٤٠ أفق الدراما السورية
٣٤٧ مهرجان المسرح الكردي في برلين
٣٥٤ ملاحظات عن المسرح العراقي المعاصر
٣٦١ الفصل السابع - العروض المسرحية
٣٦٣ مكنسة القاذورات
٣٧٣ دراما تعطيل المواصلات
٣٨٣ الفن واللعب
٣٩٠ مشعلوا الحرائق ناس من بيننا
٣٩٦ لعبة الرعية
٤٠٥ مسرحية «ميناء» خطاب ثقافي
٤١١ الحكاية بالحركة
٤١٩ الحج إلى جزيرة المياه، الهجرة وفاعلية التحديث
٤٢٤ ثقافة الصورة ولغة الجسد، لغة ما بعد الحداثة في المسرح
٤٣٣ قصائد مسرحية - جدلية الأرض والجسد

٤٣٩	مسرحة نساء لوركا خطاب مرتبك
٤٤٩	مسرحة حفلة عروس
٤٥٥	عملان مسرحيان مفترقان شكلاً متفقان في المحتوى
٤٥٩	ثلاث تجارب مسرحية
٤٦٥	أعمال المهجر المسرحية
٤٨١	البنية الثلاثية في مسرحية الضيف

مقدمة الطبعة الثانية

لم تمض سنة على صدور الطبعة الأولى من كتابي: «أسئلة الحداثة في المسرح» حيث نفذ من التداول، وهو الكتاب الذي لقي إقبالاً جيداً وكتبت عنه عدة مقالات، بعد أن أضيف إليه مجموعة من المقالات التي كتبتها خلال العام الماضي، وبالفعل فالكتاب بحلته الجديدة يحتوي على إحدى عشرة مقالة جديدة، مما يجعل الكتاب ملماً بأهم إنجازات المسرح العراقي خلال العشر سنوات الأخيرة..

في فضاء المقالات ثمة تطلع نقدي جديد لي وهو أنني أتوق عبر العديد من المقالات وخاصة النقد المسرحي إلى ترسيمة نقدية جديدة للعرض المسرحي كي نؤسس إلى نقلة نوعية جديدة، وهي أن يكون ثمة مرجع مثيولوجي لكل عرض مسرحي أولاً، وهذا المرجع يثبت أقدام أي نص حديث على أرضية مجربة، كما يتيح للمخرج ولل كاتب التفكير بأن أي نص حديث ليس مقطوع الجذور عن تاريخ الإنسان على أرض الرافدين، كما أدعو ثانياً لأن يحمل النص المسرحي بعداً جديداً هو البعد المعرفي، ويشكل هذا البعد تطور في مفهوم الكتابة المسرحية التي عليها أن تحمل بالاضافة إلى موضوعها بعداً فلسفياً حتى لو كانت تتحدث عن قضية محلية وشعبية، أما البعد الثالث الذي اقترحه على أية كتابة مسرحية، وخاصة المسرحية العراقية، أن تعكس طابع المدينة، فالمسرح ابن المدينة ونتاج لعلاقاتها ومؤسساتها وثقافتها وأمكناتها وحياتها، وهذا

البعد يشكل أرضية أخرى مهمة وهي أن المدينة لا تشكل حاضنة للحدثة فقط، بل تؤسس للغة درامية شديدة الكثافة والتعقيد.. هذه ليست مقترحات مفروضة على الكتابة المسرحية والإخراج، وإنما هي نتيجة جدلية لعلاقة الدراما بالميثولوجيا، والمدينة والمعرفة الفلسفية، وفي ثقافتنا نجد أن هذه المكونات الثلاثة مهيأة تماماً لأن تمنح أية مسرحية عمقاً لموضوعها كي تصوغ من جديد نقلة متميزة في المسرحية العراقية توازي تلك النقلة الكبيرة التي حدثت في مسرح السبعينات وأوائل الثمانينات..

ياسين النصير

بغداد

٢٠٠٩/١١/٢٠

مقدمة الطبعة الأولى

شغلتنني أسئلة الحداثة في المسرح، منذ ابتدأت الكتابة النقدية عن العروض المسرحية، وكان ذلك قبل أربعين عاماً تقريباً، يوم لم تكن معرفتنا بالمسرح، غير أن يكون ثمة نص ومخرج وممثلون وصالة وجمهور. وبوصف ذلك فعالية إجتماعية نحضرها قبل أن تكون فاعلية فنية. لكن ما شغلني أكثر في سؤال المسرح هو علاقتي به التي تمتد إلى وراء إلى مرحلة الدراسة الثانوية، يوم كنت طالبا في الصف الثالث المتوسطة في ثانوية القرنة للبنين وكان ذلك عام ١٩٥٦ شأهدت لأول مرة في حياتي، مسرحية مازلت أشعر بالرغبة كلما تذكرت مشأهدها، تلك هي مسرحية "فاوست" لغوته. وقد مثلها طلبة الصف الرابع الاعدادي، ومن بينهم من أصبح علماً ثقافياً بارزاً كالناقد الدكتور خيرى الضامن والناقد صبرى هادي وطلبة آخرون لا أتذكر أسماءهم الآن. ومنذ ذلك التاريخ أصبح المسرح يعيش معي، ذاكرة وفناً ومجالاً للحوار مع الزمن. تشكلت تلك الصورة ونحن في الخمسينات، وكان بعضنا يعرف غوته وفاوست والحداثة، وطرق التجارة، ومفستوفيلس، لا بل كانت المعرفة أعمق من ذلك، عندما نعرف أن الأحلام البشرية ومشاريع التحديث ورؤية العالم، يكمن التحقق منها. ثم نعرف كيف يتم تمثيل هذا كله على المسرح، وإقناع مجموعة من الطلبة والمدرسين في منطقة معزولة من العالم، تقع في ملقى نهري دجلة والفرات بمضامينه. كان عالم الخمسينات ينمو مع أحلامنا في الدراسة والتغيير الثوري. نهتف

بسقوط حلف بغداد، وفي الوقت نفسه نمثل فاوست على رحلات صفوفنا الدراسية.

ما بقي من تلك المسرحية هو صورة مفيستوفيليس، وهو يرتدي السواد الفضفاض وقبعته الطويلة، ويخرج من تحت الطاولة، معلناً هيمنة الشرور على العالم، هذه الصورة التي ولدت في الكآبة، لم أفهمها إلا مؤخراً، من أن مفيستوفيليس كان يتحدى فاوست، بأن الروح هي المطلق، وأن الحادثة لا يمكنها أن تسير على قدم واحدة بدون الروح. وقائلاً إن المزاوجة بين الروح والعلم هي ملازم التحديث. هذا ما قامت عليه فلسفة القرن التاسع عشر، هيجل في الروح المطلق وماركس في المادية، وقبلهما، في النصف الأول من القرن التاسع عشر ١٨٣١ زأوح غوته بين الروح والعلم في مسرحية فاوست التي أعتمد فيها على نصوص قديمة كتبت عن فاوست تمتد إلى القرن السادس عشر، حيث سبق وان تناوله يوهان سيبيس في كتابه "فاوست" ١٥٨٧، وكريستوفر مارلو "التاريخ المأساوي لفاوست" ١٥٨٨. فالمسرح إذن هو تنويع على تاريخ الأحداث، هكذا فهمنا المسرحية ونحن طلبة نهتف ضد الأحلاف العسكرية في منطقة الشرق الاوسط وعلى رأسها "حلف بغداد ١٩٥٤". وعرفنا أن الشرور هي من صنع البشر. هكذا فعل شكسبير في تاريخ بلوتارك عندما أعاد صياغته برؤية تراجيديا بشرية، تتحكم بها إرادات السلطة والأقدار، وهكذا فعل برشت في الحكايات الصينية، حين وجدها طاقة غير ناضبة وهي تعيد صياغة حياتنا من جديد، وهكذا فعل الطيب الصديقي وقاسم محمد في مدونات التاريخ العربي، وهكذا أعاد صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط، - في المسرح الشعري -، وسعد الله ونوس وعادل كاظم في مفهوم الحكاية، ويعقوب ش دراوي وهو يعيد

تركيب الصورة الشعبية العربية في مآسيها المعاصرة. فالحداثة إذن هي تصور قبل أن تكون لغةً، ويعمل قبل أن تكون أحلاماً، وسياقات جديدة نضع فيها أحلامنا، قبل أن تكون مشاريع على الورق.

تأتي بعدها قراءاتي اليومية للمسرح ونصوصه، ولما وجدت والتي لم أجد فيها إلا نافذة تتسع كلما مضيت في القراءة حتى إذا ما إستوى قلمي على شيء من الفهم، كتبت نقداً عن العروض ثم أخرجت كتباً نقدية حتى أصبحت مساهماتي ابتداء بعد الدراسة الأكاديمية للدكتور علي الزبيدي التي واحدة من ثقافة المسرح العراقي. وإذ تواصلت بانتقالي إلى بغداد مع المسرح، حيث عشت بين خشباته ونصوصه وتماثيله وثقافته وصحافته، وجدت نفسي في خضم عملية اجتماعية فنية كبيرة ما تزال تعيش معي وأعيش معها بوصفها طاقة مولدة لفهم الآخر .

اليوم أجد نفسي في هذا المقال / الكتاب شيئاً جديداً، نحن الآن في أوربا مهاجرون إليها مرغمين، وقد جئناها ونحن كبار السن، فبات علينا كي نفهم فن الحياة فيها، أن نفهم حجمنا المعرفي؛ ومضيت باحثاً لسنوات عن صالات المسرح الهولندي، وعن الفنانين، وعن النصوص. ولكنني ولضعف أدواتي اللغوية لم أجد نفسي في خضم هذه التجربة الغربية، التي لو فهمت أصولها وحرفياتها لازددت معرفة وتقدماً وفهماً أكثر. ثم تجيئ هذه المحاولة في زمن يبدو فيها أن الذاكرة في طريقها للنضوب، لتعيد عليّ شيئاً مما إفتقدته في المسرح العربي، مشاهدة ومعايشة، وهي أن أكتب عن تيارات الحداثة في المسرح خلال قرن. وقد يبدو الموضوع موسوعياً وكبيراً بحيث يصعب على شخص مثلي النهوض به. ولكن إختيار زاوية أسئلة الحداثة في المسرح ربما تختصر عليّ الطريق للوصول إلى تيارات الحداثة والتجديد في المسرح العالمي

والعربي بعد أن وفرت تكنولوجيا الإتصال سبل الوصول إلى المعارف المتعلقة بالموضوع بيسر ما كان متوفراً لو بقيت هناك.

لا تقتصر أسئلة الحداثة في المسرح على المسرح الغربي ونماذجه وكتابه ومخرجيه والعاملين فيه، بل أنها تشمل أيضاً على المسرح العربي وممثليه، وقد وقفت خلال أربعين عاماً على الكثير من تجاربهم، كتبت عنها وحاورت القائمين عليها، وشاهدت ما أستطعت ونظّرت في الذي أراه يستحق التنظير.

أرجو لهذه الدراسة أن تكون جهداً نافعاً أحاول أن أشخص فيه الأسئلة الحديثة التي حملها المسرح تاريخياً في أحشائه كي يطرحها على جمهور الناس المتغير عبر الأمكنة والأزمنة، وصولاً إلى جمهورنا العربي العريض، في سياق تشكل فيه أسئلة مسرحنا العربي في مجملها عين الحداثة وتصوراتها في القرن العشرين تحديداً.

ياسين النصير

لاهاي ١-٢-٢٠٠٨

الفصل الأول:

أسئلة الحداثة

١- المسرح وأسئلة النهضة

I

حفل أدب القرن التاسع عشر بالإجابة عن الأسئلة الكبيرة، التي ورثها من القرن الثامن عشر. تلك التي تتصل بالحدائث وبالفلسفة، وكان المسرح من بين أكثر الفنون عرضة لإختراق أسئلة القرن التاسع عشر بتداخلها مع أسئلة القرن العشرين بأبعاده وأدواته، لأنه المجال الأكثر عرضة للتجديد مع الإبقاء على قدر أكبر من الماضي فيه، فهو في قطيعة وأستمرار مع نفسه، ومع الأفكار التي تحيط به. ومن هنا تكون محاولتنا رصد النوى الحدائثية في مسرح القرن العشرين بالضرورة رصداً للنوى القديمة في مسرح القرن الثامن عشر والتاسع عشر، ثم في ما يسمى بمسرح ما - بعد - الحدائث، الذي نجده هو الآخر خاضعاً لجدلية الثبات والتغيير. فالحدائثية في أي فن تقع في منتصف الطريق، بين قديم منسحب، وجديد متقدم.

ركزت الفلسفة في القرن التاسع عشر على الإنسان بوصفه المكتشف الأغنى في العصر الحديث، حينما تحرر من الجبرية باختياره للعقل، "تجراً على استعمال عقلك أنت: ذلك هو شعار الأنوار" كما يقول كانط. وكانت تلك ثورة الإرادة. ففتح الاختيار رؤيته على الواقع، بمختلف ميادينه لتصبح الفلسفة جزء من الممارسة اليومية لقطاعات كبيرة من الناس، ضمن هذا الإطار، ندرك أن أي تجديد في أي جانب من جوانب الحياة، بما فيها الثقافة، يحمل ضمناً تلك الأسئلة. أسئلة "فكر قدر ما

تشاء، وحول كل ما تشاء...إنما أطع!"^(١) وهذا يعني أن مصائر الإنسان هي موضع السؤال في المسرح، ولكن لمن ستكون الطاعة ؟ هذا هو السؤال الجوهرى في نقلة حادثة القرن التاسع عشر. هل ستكون الطاعة للعلم، بعد أن جرد العلم بعض القيم الأيمانية من محتواها. أم هل ستكون للتقنية بعد أن اختصرت مسافات واسعة من التفكير بترويج العولمة؟. أم ستكون للمزاوجة بين الروح والعلم كما فعل غوتة في فاوست؟. من هنا قامت الحادثة في أواسط ونهاية القرن التاسع عشر، على نبوءات فلسفة التنوير التي مهدت لقيام خروقات هائلة وكبيرة في نظم المعرفة القديمة باعتمادها العلم، وفي أساليب القول، وباعتمادها تقنيات حديثة للتوصيل، ثم قامت على نوى التملل والتحديث في ميادين العلوم الوضعية وهي تمتلئ بالحياة الإنسانية وجمالياتها، ثم في التأويل الثقافي لكل مساهمات التاريخ الإنساني، ثم بالخروج على أعراف المقدس واستبعاده دون الإفراط بالنزعة الإلحادية كما يقول هايدغر^(٢) والخروج على كلاسيكيات القرون الماضية في ميادين بناء الدولة، والنظم السياسية، والقانونية والعمرانية والثقافية، والمعرفية، ثم منح دور أكبر للأكاديميا، لتأخذ على عاتقها مهمة تحديث الدرس الفلسفي وإشاعته. لقد كان التنوير هو جوهر سؤال المعاصرة: كيف نستثمر تقنيات العلوم في تحديث المسرح؟.

II

نفرض حركات الحادثة الثلاث مستوياتها على العالم كله، "المستوى التقني/الاقتصادي، والمستوى القانوني/السياسي، والمستوى النفسي الثقافي"^(٣). كما يشخص دانيال هيرفيوليحي مستويات الحادثة.. إن

محاولة أدامة البحث في العقل الإنساني، هي جزء من مهمة المسرح الحديث، وأن الإكثار من الأسئلة لايجاد حلول قانونية للمشكلات الاجتماعية، هي أيضا من صلب المسرح الحديث، وإن توفر ظروف تقنية وأدوات حديثة لإيصال فكرة النص لقطاعات واسعة من البشر وفي مناطقهم البعيدة هي الأخرى جزء من حداثة المسرح، وإن فهم الناس لما يدور حولهم من قضايا سياسية واقتصادية وطرق تعامل مع الشعوب، هي أيضا من مهمات حداثة المسرح. ولذا فلم بعد مسرح اليوم نصاً يعرض في صالة مغلقة، ولا هو ممثلين ومخرج وخشبة تبنى في مدينة ما، بل هو حلقة تاريخية في صراع الأفكار، هو مجلس حضاري لرؤية ما يعتمل في المجتمع والفكر والفن. من هنا تطلبت مهمة المسرح أدوات تقنية حديثة، وطرحاً فكرياً عقلياً جديداً، ولغة تبحث عن الجذور. هذه الديمومة من المسؤولية التاريخية ولدت أشكالاً من التجارب الفكرية والفنية لرؤية حركة الإنسان بطريقة مغايرة لما كان يراها مفكرو القرون السابقة. وعبثاً نضع مراحل أو مفاصل بين التواريخ في مسيرة المسرح، فسلسلة التطور لم تنقطع فيه، وأساليب التفكير بمصائر الإنسان لم تعرض على طريقة واحدة. مادام الإنسان نفسه يتجدد عبر مفاصل تجريبية مهمة. ففاعلية مسرحية مثل "أوديب ملكا"، والتي أنتجت في عصور اليونان القديمة، كمننت في طرحها سؤال الوجود نفسه، الإنسان بمواجه قدره، في حين أن مسرحية "ماراصاد" التي أعدها بيتربروك والتي أنتجت في القرن العشرين عالجت مشكلة الإنسان في مواجهة الحرية. وعلى أن المسرحيتين تتمحوران حول الجنس، إلا أن الجنس فيه كان طريقاً لبحث ماهية الوجود نفسه. وإذن، فإن مشكلة المسرح المعاصر لا تكمن في بحثه عن الحرية: حرية النص، حرية الإخراج،

حرية الجسد، حرية التأويل، وحرية الشكل، فقط، بل عن الوجود نفسه. وبهذا المفهوم الشامل الذي يتعلق بكل مصائر البشر منذ آدم وحتى يومنا هذا، نجد المسرح يتحرك باتجاهنا نحن الذين نعيش في العالم الثالث المتأخر بأسئلته عن الغرب.. من هنا تصبح ديمومة أسئلة المسرح عندنا ضرورة تاريخية ..

III

ربما يكون الوقت الآن متأخراً للحديث عن وجود سؤال فلسفي للمسرح العربي. لقد طرح المسرح في أوروبا هذه الأسئلة وأجاب عنها، وعمق إحساسنا بأنه جزء من بيئة اجتماعية أوسع من خشبة المسرح. في حين لم نجرو بعد في المجتمعات العربية على طرح مثل هذه الأسئلة. إن على المسرح العربي في القرن الحادي والعشرين، وهو يبني تصوراتته على خشبة الواقع اليومية أن يعيد تشكيل وعينا بالمصائر الإنسانية الكبيرة: الوجود، العدم، الإنسان، الحضارة، الدين، العلم، الجغرافيا، التصنيع، الاستعمار، السياسة، القانون، السلطة، الأسواق، الإنتاج، المستهلك.. الخ. وهي: مصائر ليس من السهولة تجنبها لمجرد أننا لم نستطع الوصول إليها. وليس من السهولة الخوض فيها دون وجود آليات معرفية أخرى. إن المسرح، ونتيجة لطبيعة امكاناته في التوصيل وتعدد لغاته الفنية، يضعنا في وسط هذه الدائرة الكبيرة، ويحثنا على الاهتمام بها، ليس من أجل أن يطهرنا من أتعابنا وآثامنا، بل من أجل أن نشارك نحن كعرب في صياغة الأسئلة المصيرية التي تدور حولنا.

يبقى حديثنا عن هذه الضرورة في مجتمعاتنا العربية أكثر جدوى من المجتمعات الغربية، لأننا ما نزال في بداية تفهمنا للحدثة، بينما تنتقل

المجتمعات الغربية إلى مرحلة ما بعد الحداثة.. إن نظرة بسيطة لبداية التحديث في مجتمعاتنا العربية جاءت نتيجة ما أحدثته غزوة نابليون لمصر، وفتح طرق التجارة العالمية عبر قناة السويس إلى الشرق، فكانت مصر ولبنان وسوريا والعراق على وجه التحديد، هي البلدان الأكثر تأثراً بحضارة الغرب، وبالمعنى الأشمل، كانت بداية النهضة كانت اقتصادية/سياسية، ثم تعمقت بوجود شخصيات لعبت أدواراً فاعلة، مثل جمال الدين الأفغاني الذي لم يكن معادياً للعثمانيين فحسب، وإنما صورهم على أنهم معطلين للنهضة الفكرية في المنطقة. من هنا جاء ميله للفرنسيين والانجليز كجزء من تحسسه أن النهضة لا تقوم إلا بأطر علمية حديثة، ميدانها الإقتصاد /التجارة وعمادها الإنسان /الثقافة وحقيقتها بناء منظومة قانونية /سياسية حديثة. وبالرغم من أن هذه النهضة جوبهت بمعارضة قوية من قبل العثمانيين والتيارات الإسلامية المتشددة، لكن الوضع الداخلي لتركيبية الفئات المتتورة فرض حقيقته على مسار المجتمعات العربية لاحقاً.

٢- مفهوم الدراما وتوصيفها

I

قبل الخوض بأسئلة الدراما، علينا أن نخرج على مفهومها الذي خضع أكثر من غيره إلى التحول والتنوع، ولعل أول المتغيرات التي حدثت في المسرح كانت تنصب على مفهوم الدراما نفسه، وميادين عملها من بعد. وسنجد لدى التأمل أن الدراما بعد أن استقرت في القرن التاسع عشر على شيء من الوضوح، ستشهد في القرن العشرين تنوعاً في مفاهيمها بحيث تقترب كثيراً من مفهوم الشعرية اليوم. وإذن ماهي الدراما؟ في البدء، يمكننا أن نضع التوصيف العام التالي للدراما والدرامي، وهو توصيف نقدي. تعني كلمة الدراما "المسرحيات"، بينما تعني كلمة الدرامي صفة المسرحيات^(١). والدرامي صفة، تطلق على نصوص غير مسرحية أيضاً. لكن الدرامي في المسرحية أقرب إلى التوصيف الدقيق منها في النصوص الأخرى، فالدرامي تعني أيضاً، وضمن بنائها المجازي، "الإستخدام الشعري - الخلاق للغة" كما يصفها دكتور ليفز^(٢). بمعنى إن الدرامية صفة قارة في كل الفنون. ويمكنك أن توسع من دائرة الإستخدام الشعري للدرامي عندما تعتمد في النصوص المسرحية على المفارقة. فالمفارقة أقرب إلى الدرامي منها إلى الدراما، بوصفها تكويناً قائماً بذاته يعني المعنى وضديده في الوقت نفسه.

قطعت الدراما القرن الثامن عشر كله وهي تبحث لها عن موقع ما بين التراجيديا والكوميديا. وتتحدث الدراسات عن أن الدراما كمفهوم قد إتضحت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي فرنسا على وجه

التحديد. وهي ليس صنفاً أدبياً مثل التراجيديا والكوميديا، بل هي تكوين غائر في هذين الصنفين دون أن تنتمي لأحدهما دون الآخر. وقد اعتبرها مفكرو القرن الثامن عشر جنساً جديداً، لكنهم سرعان ما تراجعوا بعد أن وجدوا أنها ليست جنساً ولا نوعاً، بل شيء ما يتغلغل في التراجيديا وفي الكوميديا على حد سواء. ولو أننا عدنا لأرسطو، فإننا سنجد أنه وهو يركز في كتاب الشعر على المأساة ويصفها بقوله: "فالمأساة، إذن، محاكاة فعل يتصف بالجدية وكذلك، لكونه ذا حجم، يتصف بالكمال في ذاته، بلغة ذات لواحق ممتعة، يؤتي بكل نوع منها منفرداً في أجزاء العمل، في شكل درامي لا قصصي، وفي أحداث تثير الأشفاق والخوف فتبلغ بوساطتها إلى تطهرها من تلك المشاعر." (٣) وتلفت هذه المقطوعة نظرنا إلى أن الشكل الدرامي يعني شكلاً غير قصصي، شكلاً قائماً على "تقليد الأشخاص العاملين" (٤)، كما يشير إلى ذلك ميشال ليور. ولننتبه إلى كلمات "تقليد - أشخاص - عمل" وهي مفردات جدلية وليدة ثقافة مجتمع القرن الثامن عشر، حيث بدأت بوادر نهضة علمية تقوم على تقسيم العمل، بعد الثورة الصناعية الكبيرة وظهور تيارات فلسفية حديثة مثل السان سيمونية والماركسية. ولذلك، فهي كلمات تحيل على المجتمع أكثر مما تحيلنا على نص مسرحي. فمثل هذه الكلمات تقال للتعريف، وليست لتشخيص بنية مفهوم. وتشير كتابات القرن الثامن عشر أن الدراما كمفهوم مستقر وكفن متميز عن سواه غير موجودة في أسس النظريات الغربية حول المسرح (٥)، بل هي جزء من بيئة التراجيديا والكوميديا. ويعرف لويس سيباستيان الدراما بأنها "الجماعية، الكلمة الأصلية، الكلمة الصحيحة" (٦) ويؤكد على أنها "نوع جديد" (٧). ونلاحظ هنا أن مفهوماً جديداً قد أسبغ عليها. هذا المفهوم،

مستمداً من ماهية الكلمة فـ "الكلمة" هنا تعبير ديني قبل ان تكون تعبيراً لغوياً أو إجتماعياً أو اقتصادياً " في البدء كانت الكلمة" الكلمة تعني الفعل الأول، ولذا يتم التركيز فيها على: - الجماعي - الأصل - الصحيح. وربما يكون لويس سباستيان أول من أطلق على الدراما "نوع". نحن إذا أمام تصورين يتضافران في القرن الثامن عشر على توصيف الدراما: تصور يعود بها على أنها شكل، وأنها تقليد للعاملين؛ وتصور ثان يعود بها إلى أنها "كلمة" أولى فيها بعد جماعي، وأصالة وصحة. ويقول فكتور هوغو في كتابه عن شكسبير "إن الدراما شكل غريب من أشكال الفن"^(٨). وهذا مفهوم جديد يضيفه هوغو إليها باعتبارها شكلاً غريباً ومن أشكال الفن. فالغرابية تعني وجود شيء ما غير مألوف سابقاً، لكنه غير مستقل أيضاً. أما الشكل فهو الصناعة الفنية الجديدة التي تحمل نوى التغيير للأشكال التراجيدية والكوميديّة، ولكنه ما يزال بعد متعلقاً بأثواب النمط القديم. هذا التطور في المفاهيم سوف يعطي الدراما أفقاً معرفياً أوسع كي تكشف عن نوى التغيير في داخلها. ومجمل ما قيل هو: أن أية مسرحية لا بد وأن تكون الدراما فيها جزءاً من بنيتها الفنية والتعبيرية. فهي شكل جديد يستوطن الشكل القديم. وهي أشبه ما تكون بالنسغ الذي يغذي شرايين النص دون أن يكون مستقلاً بذاته. ويلخص معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الدراما بقوله: هي "المسرحية الجادة التي لا يمكن إعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية"^(٩).

سيقودنا هذا المفهوم الجديد الغامض - المسرحية الجادة - إلى مصطلح أكثر غموضاً وهو "الدراماتيكية" و"الدرامي" لقد عرف غوته في كتابه المسرح والوجود "الموت وكأنه دراماتيكي"^(١٠) إذن نحن أمام غموض

ومغزى مبهم، وقوة داخلية لا نعرف ما هي الدراماتيكية، ولكننا نستلمس المفهوم وكأنه يقترب من التراجيديا والكوميديا. ثمة فرز فني لها دون أن تصل بعد إلى التصنيف الواضح، لكنها وهي تسير في طريق التصنيف الخطر، تقطع النصف الأول من القرن الثامن عشر كله دون أن يكتمل تعريفها، فتبقى غامضة يتلمسها العاملون في التراجيديا وفي الكوميديا كما يتلمسونها في الموت والميلاد والحياة العامة، ويتقربون إليها أكثر عندما يخرجون من المسرحية إلى حياة الشعب. وفي مراحل لاحقة - كما سنرى - سيتوسع مفهوم الدراما ليشمل، الحكاية والسيرة والعادات والأعياد والفنون الشعبية، كما يشمل أيضاً التصنيف الطبقي لثقافة المجتمع: دراما برجوازية، ودراما عمالية، ودراما رومانطيقية، ودراما واقعية، ودراما قديمة، ودراما حديثة، وهكذا.. لقد سارت الدراما طوال قرنين من الزمن بمحاذاة التراجيديا والكوميديا، متغلغلة في الأفعال المنبثقة عنهما دون أن تستقل بمفهوم واضح بها حتى يومنا هذا. ففيها كما يقال "سجلات تكميلية للجد والهزل" (١١).

وما إن يمضي النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى بدأت الدراما تستقل على مفهوم شبه واضح، حينما أفرزت لها مفردات قاموسية مثل: "الجمالية، واللذة، ووحدة اللهجة، ووحدة الشعور" (١٢) وهي مفردات غامضة أيضاً وتتناسب وطبيعة المسرح الذي يبحث عن طريق للخروج من التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيين.. وعندما كانت خطوة مهمة قد قطعت نحو التوصيف، نجد ميشال ليور يقول "فللدراما إذا جمالياتها، وهذه الجمالية ما هي في الواقع، إلا حصيلة الميول الراكدة بإبهام في أغلبية المؤلفات الدراماتيكية، وما الصفاء المطلق إلا مثلاً أعلى يتحقق بأعجوبة في الروائع الكلاسيكية" ويقول أيضاً "ما الدراما إذا سوى

إغراء مسرحي دائم، وجذب إرضاء للحساسية العصرية. (...). وحادث تاريخي، وواقعية أدبية، ومذهب جمالي، تلك هي الدراما وتلك هي المعطيات التي يجب الإلمام بها معنا لنستخرج منها أصالة ومعنى الدراما الفنيين، بكل ما فيها من تعقيد وغازة^(١٣). بالتأكيد أن لغة العصر بدأت تتضح بالتأكيد فيما يخص مفهوم الدراما وتسبغ عليها تعقيداته، هذه اللغة التي هي إنعكاس لواقع المجتمع وثقافته وقد جدت صداها في تحديد مفهوم الدراما المعاصرة بناء على متغيرات كبيرة.

II

ما إن يمضي القرن الثامن عشر والتاسع عشر حتى تحل الدراما محل التراجيديا والكوميديا، وتصبح المفهوم الذي يرتبط بالفلسفة، قبل أن يرتبط بالمسرح، فالدرامية تعني التشكيل الفني الخلاق الذي يجعل الفنون أكثر التصاقاً بالمجتمع، ومن هنا بدأت تصنيفات المسرح ما قبل القرن السادس عشر كمسرحيات شكسبير التي لم يقل عنها أنها دراما، بل كانت مسرحيات أو تراجيديات كما ترجمت عربياً، أو مأس كما ترجمها جبرا إبراهيم جبرا. كما بدأ النقد يعيد تقييم مسرح راسين وموليير في ضوء مفهوم الدراما، بعد أن كسرت هذه المسرحيات بنية المسرحية القديمة، واعتمد النقد مفاهيم ومصطلحات جديدة تتلاءم وسياق العصر ومتغيرات فلسفة الفنون. وبدأ مفهوم الدرامية أقرب إلى الشعرية، وأبعد عن الجمالية التي تعني بالفن لوحده، فيصبح مفهوم الشعرية في القرن العشرين محتوياً على الدرامية دون أن يكون مختصاً بالمسرح. ومن هنا بدأت مرحلة تصنيف أوسع نطاقاً: دراما واقعية، دراما خيالية، دراما رومانسية، دراما جادة، دراما إنشائية... الخ. إلا أن هذا التحول لم يأت

إعتباطاً، بل كان نتيجة منطقية لتقسيم العمل إجتماعياً. وأول ما يتضح في المسار العام للمسرح وللدراما، أن تغييرات جذرية جرت على التأليف المسرحي نفسه، وأخرى على الإخراج، وعلى التمثيل وعلى الصالة وعلى الجمهور وعلى الافكار. وهذا يعني أن بنية جديدة قد مارست تأثيرها، خاصة في فرنسا التي شهدت ابتداءً من منتصف القرن الثامن عشر الثورات الجديدة على تركيبة الدراما نفسها، لذا فالدراما تصبح الأسم الأكثر شعبية للمسرحيات المقدمة على مسارح أوربا، وهي تعرض تنوعاً هائلاً من الافكار والأشكال الفنية.

إن الدراما هي الفعل المجسد على المسرح. وهذا الفعل ليس النص وحده، بل هو مجمل العملية الفنية برمتها. ومن هنا علينا ان نبدأ بالتشخيص العملي لمفهوم الدراما الذي يمكن القول أن العصر الليزابثي كان الأكثر وضوحاً زاءه عندما جعل شكسبير المفهوم للمسرحية من أنها دراما الفعل المجسد، وليست المقتبسات التاريخية أو النصوص القديمة. ولذلك كان عليه أن يغير في بنية نص المسرحية نفسه، مع المحافظة على الطريقة الشعرية وبحور الشعر الإنجليزي السائدة آنذاك. كان ذلك هو التغيير الأول الذي يجري في التركيبة الداخلية للعرض المسرحي. وهذا التغيير لا يصيب النص وحده، بل مجمل العملية الفنية، بهذا إتسع مدى الإختراق للنصوص الكلاسيكية القديمة، كما جرى الإختراق لطرائق العرض والتمثيل والديكور والإخراج والصالة والجمهور والإعلانات والنقد. وبهذا اخترقت الدراما، كمفهوم جديد، كل الثوابت القديمة ليتلاءم سياقها وتجديدات المجتمعات المعاصرة. "لم تكن المسرحية الإليزابثية كتاباً، بل دراما، أي فعلاً، شيئاً يُرى ويُسمع من على خشبة، يتم تأويله عن طريق أصوات وإيماءات ممثلين أحياء، يرتدون

الأزياء الملائمة ويتناغمون معا كافراد الأوكسترا. لقد كانت فوق كل شيء فعلاً متحركاً، عملاً فنياً يختلف عن المعمار، أو النحت، أو الرسم، أو الشعر العنائي، أنه لا يتم فهمه في جميع أجزائه في اللحظة الواحدة، وإنما هو ينقل مقاصد ومعاني مبدعه من خلال سلسلة من الانطباعات، كل منها عابر كمراحل السمفونية الموسيقية، وكل منها يستقي النبرة واللون من جميع ما سبق ويضفي النبرة واللون على كل ما سيلحق، وبذلك يساهم كل منها في التأثير التراكمي الذي لا يشعر به المرء إلا عندما تكمل المسرحية، فكان للكاتب الدرامي منظوره، وقيوده، وحريته" (١٤). هذا المفهوم النقدي للدراما ظهر في القرن العشرين، حيث نشر كتاب جون دوفر ولسون بعد سلسلة من المقالات تمتد الى عام ١٩١٧ اكتمل الكتاب بين عامي ١٩٣٥ - وليس في زمن شكسبير، مما يعني ان النقد قد أسهم كثيراً في تفسير وتتبع خيوط التغييرات الكبيرة التي حدثت وتحدث في مفهوم الدراما.

ستعيش الدراما في القرن العشرين على تنوع كبير لسنا الآن بمعرض تعقبه، ولكننا نشير إلى المفهوم الحديث للدراما هو الذي أدخل التغييرات الحديثة على مجمل العمل المسرحي. إبتداء من النص وحتى الصالة، وسنرى في الصفحات التالية أن هذه التغييرات التي أعتبرت ملامح الحداثة وأسئلتها في المسرح، لا تشمل الدراما الكلاسيكية، ولا الواقعية، ولا الرومانسية، ولا الشعبية، بل وكل المسميات المسرحية. وسنجد أنفسنا في خضم تيارين كبيرين هما: المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والمسرح الحديث. ولكل من هذه المسميات فروع وإشتقاقات كثيرة ربما تطرقنا إلى بعضها.

III

تخضع الدراما في أشكالها الجديدة إلى علم الجدل، أي التحوار، وهو المعنى اليوناني لمفهوم الجدلية، والذي ما يزال متعلقاً بالمفاهيم الأرسطية القديمة. وهذه الجدلية تعمقت عندما إرتبطت الدراما بالفلسفة، خاصة فلسفة هيغل وماركس، بل وإزدادت سعة في التطبيقات الفنية تلك التي أعادت إنتاج مسرحيات عصر النهضة أوالمسرحية الإيزابيثية والشكسبيرية، حيث بقيت هذه التجديدات محافظة على القواعد الأرسطية ولكن رؤية المخرجين أسبغت عليها معاصرة وحادثة. ومن هنا نجد إن كل تجديد يصيب المسرحية يأخذ أشكالا مختلفة، لأنه لا يسير على وتيرة واحدة، ولا يتمظهر بشكل واحد. إن التجديد حالة تاريخية قابلة للتغيير والتطوير، فنجد التجديد يصيب الشخصية مرة، ومرة يصيب اللغة، ومرة ثالثة يصيب البناء، ورابعة يصيب الإخراج، وخامسة يصيب التمثيل... وهكذا، حتى لتشعر إن البناء الفني الجديد يرتبط بتاريخ تطور النقد والفلسفة. فالنظرة الفلسفية التي تقول " بوجود علاقات متحركة متغيرة بين الأشياء وأن بداخلها ضروباً من التوتر والتناقض" تضيف على الدرامية شيئاً من الحركة المنفتحة على التغيير والتطوير والتي تستوعب حركات التجديد في الحياة. وهي حركات لا تخص المسرح وحده، وإنما مجمل النشاط الاجتماعي والانشطة الفنية الأخرى. من هنا تصبح الجدلية في الدراما نهجاً واقعياً خاضعاً للممارسة والتوثيق، لأنها ما تزال محكومة بمنهجية كبيرة هي الأرسطية.

يؤكد الدكتور محمد العناني في المصطلحات الأدبية الحديثة إن الجدلية هي منهج فلسفي قائم " لبحث الواقع من خلال التأكيد على

الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها إلى بعض، وكذلك توتراتها وتناقضاتها الداخلية" (١٥). الأمر الذي أصبح مفهوم الدرامية يعني أحياناً الجدلية، أو الشعرية - مع الإختلاف البسيط في الفهم المعاصر لمعنى الشعرية، لأن التغيير يصيب دائماً الحلقات القابلة للتغيير وليس الكلاسيكية فيها. ربما سيشهد المسرح دون غيره الكثير من هذه الإختراقات بحكم استطاعته توظيف النصوص التراثية القديمة، والنصوص الحديثة، والوثائق والأفلام التسجيلية، والخطاب السياسي، والصورة الفتوغرافية والوثيقة الصحفية، والمدونات الكتابية، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والملحمة، وغيرها، ومن هنا تصبح الدرامية عرضة للاختراق بعد أن دخل بيتها ثقافات متنوعة ومتباعدة زماناً ومكاناً.

لقد أصبحت الدرامية غطاءً فضفاضاً لكل الخروقات الفنية. من هنا أستوجب استبدالها بعد أن وصلت إلى مرحلة التفكك، بالملحمة وبقواعد فن جديدة تعيد للمسرح إرتباطه بتطور المجتمع وبتطور الفلسفة الواقعية وبمبادئها الشعبية والإنسانية. وأول نقلة في هذا التغيير هي حلول الحكاية الشعبية بمحل سيرة الأشخاص العظام أو التاريخيين، وإستبدال الثيمات اليومية والشعبية والبسيطة بثيمات الصراعات الكبيرة، وإستبدال الشخصية التي تمثل وتؤدي دوراً دون أن تكون هي صاحبتها، بدلاً من الشخصيات التي تتماهى مع الدور وتتفعل بأنفعالاته وتتلبس لبوسه. وسميت هذه الطريقة بالتغريب، وكذلك دمج الصالة بخشبة المسرح وظهور الممثلين من بين الجمهور وتبادل الحوار مع الجمهور، وإستبدال النص التراجيدي أو الواقعي المبني على أسس آرسطية في الوحدات والفصول والثيمات القارة إلى نص شعبي عماده الحكاية والكيفية التي

تروى فيها بأشكال مختلفة لدى عدة شعوب. وإستبدال الفصول باللوحات، وإدخال الأغاني والسينما وأشكال فنية أخرى ضمن النص الواحد، وتبادل الممثلين أدوارهم أو شخصياتهم، حيث يلعب كل ممثل أكثر من شخصية واحدة، واعتماد السرد بدلاً من الديالوج... إلخ. لذا فالخرق الكبير للدرامية القديمة أحدثته المسرحية الملحمية منطلقاً من فلسفة إجتماعية أعم، وهي إعتبار الإنسان فرداً إجتماعياً، وإن صورته يمكن أن تتكرر لدى شعوب عدة وبهيئات إجتماعية مختلفة. ومن هنا، لم يعد لقاء النوع الأدبي مطروحاً؛ فقد فتحت الملحمية الأفق واسعاً أمام مدارس وتيارات جديدة تداخلت فيها الحكاية الشعبية، مع الوثيقة، مع الأحداث الواقعية، مع المتخيل والأسطوري، مع مملكة الحيوان.

تعتبر هذه الرحلة المتداخلة واحدة من فضاءات القرن العشرين الكبيرة. وبالرغم من ذلك، نجد الدرامية ما تزال حية لدى شعوب كثيرة. هي تستوعب مسرحيات يونانية قديمة، وأخرى شكسبيرية ومن عصر الكلاسيكية الجديدة، وثالثة واقعية ورابعة تسجيلية وغيرها. ذلك لأن مفهومها ما يزال مرتبطاً بكلاسيكيات المسرح الأرسطي القديم بالرغم من التجديد الذي أحدثته الفلسفة فيها.

٣- القالب الفني ومتطلبات التحديث

شهد المسرح عبر القرن الماضي تغييرات جذرية في طروحاته الفكرية، الأمر الذي أستوجب وجود أدوات فنية جديدة لحمل هذه الطروحات، وهو ما شكل مجمل عمل المشتغلين الكبار في هذا الحقل. فهذا بيتر بروك يصف المسرح بأنه "أصبح صنعة. ولذا، فهو يصيبه بالغثيان أحياناً.... إن شكلية المسرح هي سبب قوته"^(١)، ولنركز على "الشكل" هذه المفردة الغامضة/الواضحة، من الشكلية أو المظهرية الجماهيرية المؤلفة من عناصر مختلفة فهي: الصالة والجمهور والممثلين والعرض والنص والاعلان والكتابة والتمارين، وكل ما يتعلق في المسرح هي شكل. وفي بنية هذا الشكل شيء من الكرنفالية، والأعياد، والطقوس والعادات والتقاليد. ولذلك يولد المسرح مثيولوجيا معاصرة، كما يشير رولاند بارت لذلك. وثمة نمطية متوارثة في التعامل مع تقنيات المسرح، أي ثمة موسم وعروض تملأ بالجمهور، وثمة حركة إجتماعية، ومظهرية أسواق. كل هذه الفاعليات المتنوعة تؤلف "شكلاً" والشكل هذا يتطلب تقنية، وهذه مشكلة لا تبدو سهلة للعاملين في المسرح، فهي من التعقيد ما تجعل العاملين يصرفون جهداً وأموالاً طائلة من أجل التقنية. يتحدث المخرج العراقي قاسم محمد هو يعود محملاً بتقنية المسرح الروسي العتيق، أنه "لا يجوز بدء العمل بأي مسرحية دون أن يكون كل شيء فيها قد تم تجهيزه إبتداءً من تذاكر الشباك حتى آخر قطعة ملابس، لأن المسرحية ليست النص ولا الممثلين ولا المخرج ولا الجمهور فقط، بل هي تشمل أدوات العرض أيضاً"^(٢) ومكملاته وكل ما يتعلق بالعمل

الفني. وهي التتابع والملاحقة واقتران الكلمة بالشيء. وهي تجسد حركة الشخص على خشبة حية وليست مجرد طاولة لقراءة النص. ويخضع قاسم محمد تصوره للعمل إلى قوة الشكل ايضاً. ويسعى المخرج المتألق جواد الأسدي لأن تكون خشبة المسرح ساحة لإجراء تجارب فنية/سياسية هي غاية في التعقيد قبل أن يصل بالنص إلى مرحلة القراءة النهائية، وخضع هو الآخر لهيمنة الشكل. ويعمل الفنان الكبير المرحوم ابراهيم جلال وهو يخطو على خشبة مسرح الرشيد في بغداد خطوات من إمتلك ناصية فهم كل ما يحيط به. وقد سألته يوماً عن ذلك، قال بالحرف الواحد "أنني أعيش التجربة، وعلى ما يحيط بي أن يكمل ما أعيشه"^(٣). فالمسرح "مجموعة فنون ترتبط بمجموعة علاقات مع غيرها من الفنون كما يقول وولتر بنيامين"^(٤). هذه التقنيات هي حاجة منهجية للبحث عن أدوات جديدة تستوعب هذه المتغيرات وتتفادها. والأدوات التي أصابها التحديث هي: النص، المؤلف، التمثيل، الأخراج، الديكور، الإضاءة، الأكسسوار، الصالة، الخشبة، الستارة، اللغة، الحركة، الجسد،... الخ وهناك كم هائل من التجارب والممارسات التي إستغرقت سنوات طويلة كي تستقر على شيء من المنهجية. ولكن علينا أن نفهم إن التطور الذي أصاب هذه المفردات - وهي كثيرة - لم يتم بفعل عمل المسرحيين وحدهم، بل جاء نتاج عمل أجيال من المفكري والفلاسفة والتقنيين والمؤلفين والدرس الأكاديمي، لذا لا يمكن فهم التطور في المسرح دون فهم آليات تطور مجمل النهضة الفكرية في المجتمع، وهو ما يمكن أن يشكل عناصر الترابط بين الفعالية المسرحية والفاعلية الفلسفية. وكما يكون مسار بحثنا مستقيماً، نجد أن هذه التطورات هي من نتاج فئات إجتماعية يشكل ظهورها على المسرح تعبيراً عن تأثيرها في

المجتمع. فالشعر والموسيقى والجسد تنتج الرقص، والرقص يرتبط
مثنولوجيا بطاقة العمل، والعمل يرتبط بنشوء الطبقات والرأسمال،، لذا
ليس الرقص أو الموسيقى أو الجسد فاعليات مستقلة، بل هي تعبير عن
شبكة من العلاقات تبدأ من المجتمع وتعود إليه بعد أن حملت التغيير
والتأثير. كذلك شأن الديكور والإضاءة والممثلين والأكسسوار، التي تشكل
المشهد المرئي- الميزانسين- الذي يعرض أمامنا. لكن عناصر هذا
المشهد، لم تتطور بوتيرة واحدة، بل جاءت نتاج سلسلة من التطورات،
الفكرية والتقنية والعملية، فالمشهد، وهو جزء مهم من نقلة حدثية
المسرحية من بنية الفصول إلى بنية المشاهد، ليس تكويناً مكانياً بصرياً
فقط، بل هو حلبة إجتماعية متحركة يبني المخرج فيها تصورات عن
الحياة التي تمتد زمنياً في تواريخ القبائل والشعوب والأديان والمجتمعات
مستخلصة نموذجاً جديداً يمكن أن يسهم في تحديث الرؤية. هذه الحركة
هي سلسلة من الممارسات الفكرية لأقوام وشعوب ومفكرين وحيوات، لا
يمكن تجاهلها دون أن يكون ثمة صوت وحضور للمرجعية فيها، بالرغم
من عدم الإعلان عنها. الصالة والقاعة وخشبة المسرح والجمهور
تكوينات متغيرة من مرحلة إلى أخرى، ومن بلد إلى بلد آخر، فالمسرح
تكوين حر متحرك وله مديات تكوينية لا تتحدد بعدد رواده، بقدر
فاعليته، والصحافة والإعلان والنقد والنص والقراءة والمشاهدة تمثل
الثقافة المسرحية يرتبط بعضه بالإنثروبولوجيا للشعوب، والآخر بالتنظيم
المنهجي للعرض، والثالث في أدوات النص وقراءاته. ولن نذهب بعيداً
إذا قلنا أن تطور مفهوم الإقتصاد جعل ثمة منتج، وتذاكر دخول، ورسوم
وأجور، ومصروفات وواردات، وصادرات، وهذه عملية إقتصادية
معقدة. وهكذا نجد أنفسنا في حركة واسعة، تخرج من الصالة إلى

المجتمع، وتعود إلى الصالة ثانية وهي محملة بأسئلة المجتمع الجديدة. فكل مفردة من هذه المفردات التي تشكل مكونات المسرح الحديث لها ما يدل عليها في التطور. ولا تتطور أية شعيرة في المسرح إلا بعد أن تتطور في مجتمعها لذا علينا عندما ننظر لتطور مسارحنا العربية، أن ننظر قبل ذلك للأرضية الاجتماعية التي تتطور فيها آليه ومفردات هذه المسارح.

قد يكون بحثنا عن أسئلة الحداثة في مسارحنا العربي مجرد رغبة شخصية، في حين تكمن في جوهرها حاجة أكثر عمومية، وهي: كيف نفهم العالم وكيف نفهم أنفسنا؟ إننا نعيش في عصر تتحكم فيه مفردات كبيرة: السوق، العولمة، الحداثة، القطب الأحادي؟ ترى، أين نحن من العلم والتقنية الميكانيكية، والفنون والأستطيقيا،- أي التجربة المعاشة-، والثقافة بوصفها العناية المخصصة للمصالح العليا للإنسان، والمقدس الذي يتحكم بنا، والكيفية التي يجب أن ننسلخ بها منه، لا لرفضه بل لفهمه، دون ان يعني ذلك ميلا للنزعة الإلحادية كما يشخص هايدغر ذلك (٥).

الفصل الثاني:

المسرح في القرن العشرين

١- الإرهاصات الأولى للتحديث

لم يكن الوصول إلى الحداثة في المسرح، الممثلة بثلاثة تيارات مهمة سنأتي عليها في الصفحات القادمة دون المرور بتجارب مسرحية ومدارس وتيارات أخذت من الإنشغال المسرحي الكثير، وأفردت لها مجلدات وتنظيرات، وكتبت فيها مئات المسرحيات ليس في العالم الغربي، وإنما في عالمنا العربي أيضاً. من هذه التجارب المهمة:

مسرح اللامعقول.

مسرح العبث.

مسرح الشمس

ونظرة على أساس هذه التيارات في المسرح العالمي وفي حداثة القرن العشرين، فسندهما ممتدة لتجارب الفريد جاري في أواخر القرن التاسع عشر " ومن بين الأسماء التي برزت مناهضة لما كان عليه المسرح في تلك المرحلة الفرنسي "ألفريد جاري" (١٨٧٣- Alfred Jarry) (١٩٠٧) فقد كانت أعماله التي أبدعها في النصف الثاني من العقد التاسع عشر بمثابة الشرارة التي أضاءت التجارب المبكرة الأولى في أوائل القرن العشرين. وقد إنطلق في أعماله المسرحية من الرمزية التي إبتعد أو بالأحرى تخطى عنها فيما بعد ليمد مسرحه بصبغة ساخرة قربته إلى العبثية بعد ذلك من خلال سلسلة مسرحياته (أوبو ملكاً) والتي فتحت الباب واسعاً أمام المسرح الدادائي والسريالي وكذا مسرح العبث وكان لمسرح "ألفريد جاري" تأثير على عدد كبير من المسرحيين أبرزهم

"أنتونين آرتو"^(١). انعكاساً لتيارات فلسفية سادت أوائل القرن العشرين، خاصة في تأكيد دور الثورات الفكرية على النظم المعرفية السابقة، والنهوض الإقتصادي بالإكتشافات العلمية وفي توسيع طرق التجارة والصناعة ونهوض الطبقات الإجتماعية خاصة الوسطى وتهيئة العالم لحروب إقليمية، وظهور المنظومة الإشتراكية وغيرها. ولم تشمل هذه التيارات المسرح وحده، بل الفنون التشكيلية، والتصوير، والسينما، والشعر. وتعد السريالية والدادائية والواقعية التجريبية والتعبيرية الألمانية هي الأرضية التي أثمرت هذه التجارب وغيرها، لكن البعد الفلسفي للعبثية السياسية لأنظمة الحكم، ولدت لدى الإنسان الغربي مظاهر الرفض والإحتجاج واليأس وفقدان الإيمان بأي قيم قديمة متوارثة. من هنا تعد هذه التيارات من مكونات البيئة التي مهدت للتيارات الفنية التي عبرت عن إضطراب قيم العصر الأساسية حتى تبرز، يضاف الصعود المفاجئ لحركات الشباب في جميع الأطر الموسيقية والسينمائية والأغاني والأزياء والدرس الجامعي والثقافة. فلم يكن اليأس قد اقتصر على الانظمة البرجوازية والرأسمالية فقط، وإنما من الدين أيضاً.

بدأ مسرح العبث ظهوره في أوائل الخمسينات من القرن العشرين، وبالذات في العام ١٩٥٣ عندما طلع علينا الفرنسي الموطن، والإيرلندي الأصل، صاموئيل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) بمسرحية (Waiting for Godot في انتظار غودو) وهي مسرحية إتسمت بغموض الفكرة وغياب العقده التقليدية، وإنعدام الحل لما عرضته المسرحية، فكانت رمزية شديدة الإبهام، وطرحت المسرحية سؤالاً طالما رواد النقاد^(٢). وهو أن الحداثة لا تأتي من المسرح التقليدي بل من رفض ما يعطى لنا من الخارج، وكان المعني بذلك هو الكنيسة والسلطة الدينية الغربية التي

فقدت قوتها وحلولها البعيدة عن حركة الواقع ومتطلباته، فتركت الأنظمة البشرية عرضة لتجاذبات أهواء السياسيين. ولو عدنا لنيتشه وكتابه موت الإله نجد تأثيره واضحاً على فكرة بيكت: عندما ينقطع الحوار بين الله والبشر، فلا تواصل ولا حلول. هذا ما كان يطرحه المنظرون "جودو" الذي لن يأتي". ومن هنا لم يكن الحوار في مسرح العبث واللامعقول مهماً ولا متواصلاً. لقد كان جملاً مفككة لا رابط بينها، مجرد جمل مبهم وأصوات وهمهمات ولغة إشارية مطلقة. فغودو ليس إلا الإله، وقد تخطى عن نصرة أبنائه في عرف المسيحية المفتحة على السؤال. (لاحظ اشتقاق غودوا من اللفظ الإنجليزي للإله واللفظ الأفريقي "جوجو" التي تعني الإله أيضاً). إلا أن العبث واللامعقول لم يتحددا بهذه المسرحية التي عرفناها نحن العرب عن طريق الترجمات، بل أن الحياة الغربية، وخاصة حركات الشباب في الستينات، والتي مثلت ثورة حقيقة رافضة لقيم السلطة، كانت الدافع الحقيقي لانتشار مسرح اللامعقول في العالم الغربي. فالرفض كان يتم عبر تكوين حركة جماهيرية مغايرة لسياق النظم الرأسمالية وخطابها السياسي. وقد تغذت هذه الحركات على المد الثوري في العالم، وعلى حركات التحرر، لكنها كانت تتحدث بخطاب أكثر حداثة من غيرها لأنها تتصل بتركيبة وبنية الثقافة الأوروبية. وكانت فرنسا هي الحاضنة لمثل هذه التيارات. "تعتبر حركة العبث أو اللامعقول والتي سميت بأكثر من مسمى مثل الكوميديا المظلمة و كوميديا المخاطر و مسرح اللاتوصيل إمتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين، ومنها على سبيل المثال السورريالية، وهي حركة أدبية فنية عبرت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة، ثم حركة الشباب الغاضب وهي أيضاً

حركة فنية أدبية يدل أسمها على الكثير من طريقة تفكير أصحابها بل ومن أشهر مسرحياتهم (أنظر خلفك في غضب) تعبيراً عن غضبهم من الحروب العالمية ونتائجها غير الإنسانية. لقد ازدهرت هذه الحركات التي عبرت عن مفاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبية في القرن العشرين، وكان ظهورها واضحاً جلياً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها من ويلات وأهوال ، وما خلفته من القتل والجرحى والدمار. " (٣)

يضاف إلى ذلك إن القواعد الكلاسيكية التي بنيت عليها المسرحية ما عادت قارة، بل تغيرت بفعل التداخل المستمر عليها من قبل المؤلفين والكتاب بعدما شعروا أن القوالب القديمة المعتمدة غير قادرة على استيعاب التجديدات الاجتماعية والنفسية والفكرية، وإن القوالب التي توضع فيها الشخصيات والأفكار بدأت تتكسر على يد التجريبيين والمفكرين. فوجدوا أن المسرحية من أكثر الفنون استيعاباً لموجات التحديث بعد أن تغيرت طرق الإخراج والتمثيل وتأليف النصوص التي أصبحت مادة صحفية للتجارب والتمارين. كان المسرح يستقبل نصوص المؤلفين فاصبح يؤلف نصوصه ولا ينتظر متى يؤلف كاتب النص المسرحي، بعد أن وجدوا إن الحياة نفسها تضخ يومياً مئات الصور والمواضيع التي تؤلف سياقاً حداثياً يتلاءم وسياق التحديث في مجمل الحياة، متناغماً مع حركات الصناعة والسوق والصحافة والفكر والفلسفة، إذ ليس بمقدور النصوص القديمة أن تستوعب هذا المد التجريبي الحديث، الذي يخرج علينا يومياً بمئات الصور الجديدة، لا سيما وأن الحركة التعبيرية الألمانية بدأت تدخل ميادين السينما

والمسرحية الملحمية والفنون البصرية الأخرى، فظهرت مسارح كثيرة
تؤلف نصوصها مباشرة من داخل التمارين، ومنها مسرح الشمس في
باريس والأسم مأخوذ من الفضاء الحر للتجربة.. و" هذا يدل على إن
معظم الذين تعاملوا كمخرجين يشكون في قدرة النص على النطق وحده
باسم العرض لجأوا إلى قراءة النص قراءة خاصة عبر "الإنزياح"،
إنزياح المعنى والدلالة من وجهة الى وجهة. فما بعد النص نص آخر.
وكل نص له ما بعده" (٤). ويعكس مسرح العبث طابع فقدان الصلة
بمؤسسات المجتمع، ثمة قطيعة تولدها الدولة بين المواطن والمؤسسات،
وهذه القطيعة معرفية حيث بدأت العلوم تتحاز لقوى الإنتاج الرأسمالية
تاركة الشعوب تدفع أثمانها دون فوائد لها. هذا اليأس الوجودي ولد ردات
فعل مختلفة حمل مسرح العبث جزء منها، ولذا تجد البحث هو الميدان
الفعلي لهذه التجارب ولكنه بحث واع ويدرك إلى أين يتجه وليس بحثاً
فوضوياً عفوياً لا اتجاه له. وأول مبادئ البحث، هو الشك بوجود حلول
من خارج قدرات الإنسان، لذا كانت الحرية مستبطنة اللغة والأداء.
ويشير مارتن أسلن منظر مسرح العبث، حيث كتب فيه كتاباً مهماً يعد
لحد اليوم مرجعاً للدارسين، مشيراً فيه إلى " إن ظاهرة مثل مسرح
العبث لا تعكس اليأس والرجوع الى قوى سوداوية غير عقلانية، ولكنها
تفسر محاولة الإنسان المعاصر للتواصل الى عرى ترابط بينه وبين عالمة
الذي يعيش فيه" (٥). إن تجارب مسرح العبث رفض لقيم العالم
البرجوازي وتقاليده، لأن المبادئ الأخلاقية والدينية والسياسية
والاجتماعية التي شيدها لينقض نفسه بها قد تداعت ،و" لذا فهو لا يتجرد
من العقلانية، بل إنه يتجرد من القوانين العقلية المسماة بالمنطق، ولذلك
تراه يخضع للعقل العام، وأحياناً أخرى يتناول الحقيقة بأسلوب المزج

بين المعقول واللامعقول وبتماسك سبل الإحياء وسبل الإدراك ، فهو يهدف الى إعادة الثقة بالإنسان ونقده الى الإنفاق والآلية التي تحيط الانسان المعاصر وتحجيم الواقع الموضوعي الذي يحاول أن يسخر من عبثية الحياة المزيفة :ما يقول أدورد ألبى."، "حيث إن مسرح العبث حركة قامت إنعكاساً عن واقع معين، ولذلك، فإن بقاءه مشروط بوجود المبرر الموضوعي له. هذا المبرر الموضوعي جعل كتاب مسرح اللامعقول من أمثال: بيكيت ويونسكو وآرتوادموف وجان جينيه وجورج شحاته وغيرهم، يرفضون الأسس الثقافية والسياسية للعالم القديم، العالم البرجوازي"^(٦). إلا أن الصورة التي يرسمها مسرح العبث واللامعقول ومسرح الشمس ليست وليدة لحظة تاريخية مفاجئة، بل هي نتيجة تراكم تجارب سابقة تمتد إلى القرن التاسع عشر، يوم بدأت المسرحية تتمرد على أشكالها الفنية ودخلت في نسيجها الحياة اليومية للناس والأساليب الشعبية، متحررة من القوانين الكلاسيكية وتقليدها المفروضة في الإخراج والتمثيل، ثمة لا مدرسية بدأت تدخل ميادين الفن معتمدة على التلقائية والعفوية ولكن المشروطة بتعميق إحساس الإنسان المعاصر بمشكلاته. لهذا لم يمنع إدارة "مسرح الشمس" في تنفيذ أعمال كلاسيكية لشكسبير وموليير، منطلقة من بعض النصوص غير المسرحية لتمسرحها. ولكن ما إختارته أريان منوشيكن مديرة مسرح الشمس من أعمال "أخضعتها" لإسقاط راهنية، إجتماعية وسياسية". إن "تحويل دلالات النص القديمة الخاصة بالكاتب وبنواياه، الى دلالات ترتبط بموقف سياسي أو فكري أو إنساني" هو هدف التجربة المنفتحة الجديدة...^(٧).

٢- الهوية والحداثة

أعادت الصين واليابان، وهما أفضل نموذجين، الإعتبار للتراث الشعبي الغائر في الذاكرة الجمعية لملايين الناس، فأقامت اليابان تصورها للحداثة على إعادة تشكيلات مسرح النوى والكابوكي الياباني المستمدة شعائره من الثقافة الشعبية اليابانية القديمة كجزء من البحث عن الهوية الوطنية المعارضة لثقافة الإمبريالية الأمريكية. أما في الصين فقد إتجهت الثورة الاشتراكية للتصنيع البسيط كي تسد بها إحتياجات بلد المليار نسمة. معتمدة على ثقافتها الشعبية في إعادة الروح لمسرحها الشعبي، ولكن بالروح الثورية. ومن هنا بدأت الفنون الشعبية الغنية بالرموز والمثيولوجيا تبرز على السطح وتمارس دوراً وطنياً لتعميق هويتها في الإنتاج الثقافي وتصبح سنداً لاحقاً للتيارات الحديثة في الثقافة عموماً.

تضطلع الثقافة الشعبية بدور كبير في تركيز الهوية الوطنية دون أن تغلق النافذة على التلاحق الثقافي العالمي وتجاربه. وقد اختصر القرن العشرون تسعة عشر قرناً من الممارسة الفكرية، وجذرها في العلوم والتقنية والدرس الفلسفي والثقافي. ومن هنا نجد إن النقالات القصيرة في القرن العشرين وهي تجيء كبيرة، ومتعددة، وسريعة. فالزمن فيها ليس مثل أزمنة القرون السابقة، بطيئاً ومحدود الحركة، وإنما تنجز القفزات قفزاته إختصاراً علمياً للمراحل، بما في ذلك ميدان المسرح. وهو ما يتلاءم وسياق قرن ضاج بكل أنواع المعرفة والفنون.

لم يأت تطور المسرح الملحمي من داخل النصوص المسرحية كما يتبادر إلى الذهن. وربما يمكن القول بأن النص المسرحي هو آخر من أستوعب تطورات بنيوية أخرى في النصوص الأدبية المختلفة وفي الرسم والعمارة أيضاً. إن تقنية المسرح وفنون الديكور والإنارة والإخراج والدعاية والإعلان، ومن ثم في طرق الكتابة المتحولة من الديالوج الثنائي الحوار والمنولوج الفردي الحوار إلى السرد الذي يشمل المجتمع كله، خدمت كلها ليأتي الممثل الذي لا علاقة له بالنص من حيث المشاعر والإنفعالات والتماهي، ليروي للمشاهدين المختلفي المشارب والثقافات حكاية صنعها بشر من مختلف القارات، وخصت أحداثها مجموع البشر. أيضاً. وكانت تحصيل حاصل تطورات كبيرة في ميادين شتى. كما نجد التحول الكبير من المسرح الشعري الذي ساد فرنسا وإنجلترا في القرن التاسع عشر، وإلى بداية القرن العشرين، حيث المسرحيات تكتب شعراً، إلى المسرح النثري الشعبي الذي يتتبع حياة الناس ويتعرض لمشكلاتهم ويروي بطرق فنية أقرب للعامة، نجده وهو يشكل أهم تحولات الحداثة التي سبقت المسرح الملحمي. هذه الثورة التقنية الكبيرة بدأت خارج المسرح، هناك في الموروث والتراث، ثم دخلته وهي تحمل طرائق فن جديدة.

على الجانب الآخر لم ينهض المسرح في العالم الغربي، إلا بعد فشل سياسة الحروب. ونجد أن المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية هي الأكثر تجربة في البحث عن طرق فنية غير أرسطوطاليسية للمسرح. وربما كانت هجرة المثقفين الألمان إلى أمريكا مثل برشت ورؤية حركة المدينة وهي تتجدد ناهضة من نفايات القرن التاسع عشر كما يقول بيرمان، كانت عوامل جذب كبيرة لنوى التحديث في أمريكا.

إضافة إلى ظهور نقيض أيديولوجي كبير وعلى مختلف الأصعدة للعالم الرأسمالي، ذلك هو النظام الإشتراكي الذي فتح مجالات هائلة للإبداع معتمداً على الماركسية كأعظم ثورة فكرية طورت نظريات المعرفة الإنسانية في الحقول الفكرية والفلسفية والنقدية والعلمية. وهو ما جعل التجديد يصبح جزء من مواجهة عقلية فكرية، للجمود العقائدي في كلا العالمين، الرأسمالي والإشتراكي، لينصب التحديث لاحقاً ليس على المسرح وحده، بل وعلى مجمل مناحي الحياة الإنسانية.

٣- المسرح والتجديد الفكري

لم يظهر المسرح الجديد دفعة واحدة في القرن العشرين، بل سبقته سلسلة طويلة من الإنجازات الفكرية والفلسفية التي إستمرت من منتصف القرن الثامن عشر، وحتى بداية القرن العشرين. ومجمل هذه الانجازات تركزت في ميادين الصناعة، والفلسفة، والتعدين، ورأسمال الدولة، والعمل، والإنتاج، والمواصلات، والعمارة، ومن هنا يستطيع قراء القرن العشرين أن يتعرفوا على هذه الإنجازات فوراً لأنها تتصل بمناهج وقواعد التجديد الثقافي والفكري. وسنجد سؤال التجديد هذا واضحاً في مسرحية فاوست لغوته حيث بدأ الكتابة بها عام ١٧٧٠^(١)، أي بداية عصر التنوير، وإنتهى منها عام ١٨٣١ أي في قمة الثورة الصناعية الألمانية والفرنسية، وقبل عام من وفاته - توفي عام ١٨٣٢ - ولم تظهر المسرحية متكاملة إلا بعد موته بست سنوات. وهذا ما جعل أفكار فاوست جزءاً ممهداً في حداثّة القرن العشرين، حيث جاءت مساومة فاوست للشيطان على علمه مقابل الروح تمهيداً لمزاوجة العلم بالروح، وهو ما تحتاجه أوروبا يومذاك. فالنهضة لا تقوم على كتف واحد ولا بد لها من كتفين - يسار ويمين - قد يختلفان في الإتجاه، لكنهما معا يؤلفان الجسد. هذه النغمة التحديثية تنطلق من الإيمان المطلق بأهمية العلم في التحديث، وتبقى على الروح أن تكون أكثر إطمئناناً في الجسد الاجتماعي عندما لا تجد نقائص لها. بهذه الروحية المنفتحة كان المجتمع الغربي يتحرك، وهو ما جعل ألمانيا نواة تحديثه له. وهذا التحديث ربما سيقود ألمانيا لاحقاً بعد أن إستيقظت روحها القومية، ليجعلها موطن

ومصدر الحروب العالمية. لكن التحديث نفسه ليس تقدماً بالضرورة كله. وفي العموم، لم تكن تلك الحروب إلاّ عاملاً في وضع نهاية لعصور الهيمنة القطبية الواحدة، وهو ما يجعل العلم يتحرك في مساحات متناقضة كي يوقظ كل ما من شأنه أن يحرك العقول. كانت "فاوست" غوة أكبر من مسرحية، وأقل من تيار فلسفي عارم، فهي نص حداثي منفتح على التجريب والتجديد. ولعل الذي ابتدأ التفكير في هذه النهضة كانوا السان سيمونيون في فرنسا قبل غوة بخمسين سنة، ومشروعهم النهضوي الذي يعتمد على قوى العمل والتجارة وفتح قنوات الإتصال بالعالم. وكانت فكرة فتح قناة تصل البحر الأحمر بالبحر الأبيض المتوسط، محور أفكارهم في نقل حداثة الغرب إلى بلدان الشرق الواسعة.. ووما ان حلّ منتصف القرن التاسع عشر حتى بدأت عجالات الحداثة تفتح قناة السويس، كل ذلك من أجل تحديث ألمانيا وتعميق خطابها الأممي عن طريق المزاوجة بين الروح والعلم، خاصة وأن العالم الغربي ونتيجة لما إمتلكه من تقنيات ووسائط نقل وتحديث في العلوم والتقنية قد مكنته من أن يمد أساطيله للعالم لتصل طرق التجارة والأسواق إلى الهند وشرق آسيا، وأن يفتح طرق مواصلات جديدة على أمريكا اللاتينية، وينقل تقنياته للعالم، لليابان والصين، ويستعمر دولاً ومقاطعات كبيرة بحثاً عن مصادر الطاقة-اندنوسيا والشرق الأوسط وشمال إفريقيا- ويستولي على الكثير من ثروات العالم، ويخوض حروباً عالمية مدمرة، ويفقد الكثير من ابنائه. هذه النهضة بكل ما تحمله من نوايا التجديد والتدمير، مهدت لأن يكون قرننا العشرون قرناً للعلوم والإبداع والثورات التقنية والثقافية والسياسية والانظمة الديمقراطية التي تتسع للمشاركة، مع نهوض اقتصادي واستهلاكي كبيرين.

لقد أنتج هذا التطور قد قوى عمياء أيضاً، لعل الحرب العالمية الأولى في مقدمتها والحروب التي خاضتها اليابان في شرق آسيا، وهيمنة فكرة الإمبراطوريات على العالم. ثم ظهور المنظومة الاشتراكية لأول مرة في التاريخ في بداية القرن عام ١٩١٧ والتي مهدت لتغيرات جذرية في ميادين كثيرة. وعندما تأتي الحرب العالمية الثانية تكون كل حلقات العلم قد إكتملت دوائرها للتتوج بالقنبلة النووية الأمريكية على اليابان تموز ١٩٤٥ لتنتهي الحرب العالمية الثانية، وهي محملة بتصورات جديدة عن دور القوميات والهويات الوطنية الثقافية كمواجهة قومية ووطنية للارث الكولونيالي المسلح بالمعرفة والقوة والأسواق والتقنية والجيش والعلوم والفلسفة. هذا الصراع البدئي أفرز على مدى نصف قرن تصورات جديدة لا تتعلق بالأدب الشعبي والموروث الشفاهي وثقافة الجسد وبعث الأنماط التراثية القديمة وحدها، بل بالإنسان الشرقي كإطار عام لتشكيل نوى الحداثة في مجتمعاته بالرغم من علاقاته مع الغرب. وقد ظهرت مدارس النقد الحديث في بلدان تسعى للبحث عن هويتها، وكانت الحكاية الشعبية وأنماط الكتابة والأمثال مادة أساسية في هذا البحث، هذا ما حدث في روسيا، بينما طورت اليابان تقاليدها الشعبية في الكابوكي والنو وطورت ماليزيا واندونيسيا والهند الرقص وحركات الجسد. وهي كلها ثقافات وطنية تبحث من خلالها عن وجودها القومي.

تطلب تحرير الإنسان من قيوده ظهور أسئلة حديثة تتمحور حول علاقة الانسان بالطبيعة وبالقانون وبالثقافة، وهي الميادين التي ستصبح محاوراً مهمة في إشتغال كتاب المسرح لاحقاً. ويعتمد أحد اقطاب الحداثة مارشال بيرمان مثل هذا التفكير، لابل ويؤسس لحداثة لاحقاً إنبثقت عنها كأسئلة منفتحة على مرحلة ما بعد الحداثة. أن المزاوجة بين العلم

والإيمان وهو محور فكرة التطور في القرن التاسع عشر، الذي مهد لقيام الثورة الصناعية والثورة الفرنسية اللتان غيرتا العالم كله، كجزء من فلسفة التصور العملي لمرحلة النهضة الفكرية التي يمكن أن يسير عليها العالم مستقبلاً، كانت مشخصة في "فاوست". وسنجد هذه المزاوجة بين العلم والدين أحد أهم الركائز الحديثة في مسرحنا العربي.

الفصل الثالث:

تيارات الحداثة في المسرح

في ضوء المسيرة الجدلية الطويلة للدراما، ظهرت في أوائل القرن العشرين تيارات مسرحية جديدة مغايرة للدراما الكلاسيكية التقليدية القديمة. وكان موطن هذا التغيير أوربا تحديداً، وبالذات فرنسا وألمانيا. وقد أطلق على هذه التيارات الجديدة، المسرحية الملحمية. وأشهر رجالاتها ثلاثة ولدوا في سنوات متقاربة، كما توفوا في سنوات متقاربة أيضاً. وسيجد المتتبع لأشكال المسرحية الملحمية الجديدة يجدها من أشكال مختلفة أبرزها ثلاثة أشكال. الأول، تجربة أرفن بيسكاتور ١٨٩٣-١٩٧٠ ومحورها المسرح السياسي. والثاني تجربة انتونان آرتو ١٨٩٦-١٩٤٨ ومحورها مسرح القسوة، ويلحق به بيتر فايس. والثالث تجربة برتولد برشت ١٨٩٨-١٩٥٦ ومحورها المسرح الملحمي^(١) ولكل تجربة من هذه التجارب الثلاث منهج مختلف عن الآخر.

ثمة تيارات ثلاثة رئيسة للحدثة في المسرح، والتي تفرعت إلى تيارات أخرى ربما لم تكن بالفعالية نفسها وهذه التيارات هي :

المسرح السياسي.

مسرح القسوة.

المسرح الملحمي.

١- المسرح السياسي

I

تعود بدايات المسرح السياسي إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى كجزء من منهجية الحداثة التي رافقت إنهيار النظم الدينية والعسكرية الكولونيالية وبروز عصر التقنية " والموجة الصناعية الكبرى التي رافقتها موجة تركز حضري^(٢) وثقافة جماهيرية معارضة وسيادة الإيديولوجيات الكبرى وتمركز سلطة الدولة. إلا أننا سنجد البعد السياسي في المسرح يمتد إلى فترات بعيدة إذا ما عرفنا أن معظم التراجيديات كانت سياسية، وتتحدث عن الحكم والحرب والقرارات المصيرية والسلام والهزائم والعدل وغيرها. وإذا استمر هذا المنحى في كل العصور اللاحقة، فإننا لانجد مسرحية عند شكسبير مثلاً أو مولير أو راسين أو ستندبرج أو بيكت غير سياسية بالمعنى العام الذي يغلف الأحداث وما تؤثر إليه الأفعال، بالرغم من تغليفها بروية وجودية أو تاريخية أو إنسانية. فالسياسة كمفهوم هي العمل الجماعي الذي يشترك فيه العامة والخاصة. ولم يكن لها طابع مغاير لما يمكن أن يكون الجانب الإنساني فيها هو الحقيقة، لكن مفهوم السياسة، وبفعل سيادة طبقات وهيمنة قوى والغاء قوى أخرى، وسيطرة مجموعات متنفذة عن طريق الكنيسة أو المال، تحول إلى نقيضه حتى أصبحت الدولة بما لديها من إمكانات تنفذ سياسة خاصة بها. ومن هنا لم يعد الفهم للمسرح السياسي يفهم إلا في إطار المعارضة لأهداف الدولة وخططها ومشروعاتها، الأمر الذي تطلب الكشف عنه في هذه المرحلة. وفي نهاية القرن التاسع عشر،

تحول المسرح السياسي إلى فن له خصوصية تنفيذية، ورؤية إخراجية، ومادة تأليفية مغايرة لسياق التأليف السابق، الأمر الذي إستوجب توصيفات فنية جديدة لما يطرحه الفريد جاري مثلاً، أولما يطرحه موليير في كوميدياته، لنجد ونحن ندخل القرن العشرين أن شكلاً فنياً جديداً بدأ يدخل ميدان التأليف المسرحي، وهو إنتقاد الشخصيات الحاكمة والدولة وبرامج الحكومة والدعوة لنصرة قطاعات الشعب الفقيرة والحديث عن الإستعمار والكولنيالية والحروب، والإنتصار لقوى الثورة ومساندة مصائر الشعب، والحديث عن المشاركة في حركات التحرر كما حدث في بلدان عديدة كالصين واسبانيا وكوريا وفيتنام وكوبا وغيرهنا. وقد تطلبت هذه النقلة الجوهرية في فهم الحياة العامة رؤية سياسية جديدة وجدت مداها في الثورة الفرنسية، وفي البعد الإشتراكي وفي الثورات العمالية وفي مصانع العمال والشركات، حتى لنجد أنفسنا متخمين بحالات ومواضيع كبيرة تطلبت لاحقاً أن يصرخ أوزبرن بوجه الإستعمار: "إن ماضينا كان سيئاً وعلينا أن نتحرر منه، وأن ننظر إليه برؤية أكثر إنسانية". وبعد هذه الرؤية التي تعيد إلينا طروحات رسل في الحرية ورفض الجبرية وأن بريطانيا لم تكن دولة إستعمارية فقط، بل دولة تخلق نفيّاً لسياستها في ثقافة حرة متطلعة، بالرغم من ميل الثقافة البريطانية إلى الثبات وعدم الإستجابة للحدثة بسرعة، على العكس من فرنسا وألمانيا التي تميل إلى تلقي موجات الحدثة وتبنيها ومن ثم التفاعل معها. وهكذا وجد المسرح السياسي مادته ورجاله ومسارحه في فرنسا وألمانيا. ويعد أوزبورن ومسرحيته الشهيرة "إنظر إلى الوراثة بغضب" التي إشتهرت في بريطانيا كرد فعل على ما سببته الحرب العالمية الثانية من شروخ كبيرة في التاريخ البشري. وكان هدف

المسرحية هو أن يتطلع الناس للمستقبل بعد إن كان الماضي عنفاً وحرباً وتدميراً. لقد كانت تلك دعوة إلى فهم سياسة بريطانيا في الحقب الماضية، خاصة الجوانب المظلمة والجامدة منها، وقد أرست هذه المسرحية جزء من فلسفة الحرية الرافضة للحرب كرد فعل مباشر ضد الرأسمالية والإستعمار. فعلى الإنسان الغربي أن يتحرر من هذه العقد التي تسبب له قلقاً مصيرياً بحيث لا يمكنه أن يحيا وجودياً إلا بماض له تاريخ أسود، واعتبرنا نحن العرب هذه المسرحية ثورة كبيرة في الخروج على مألوف النقد الإجتماعي والسياسي؛ فهي إذ تدين الاستعمار وترفض الهيمنة من جهة، تحاول أن تلغي الماضي السلفي من جهة أخرى بسبب اشتغال فلسفتها الواقعية على رؤية أكثر حداثة للمستقبل. ولكننا كعرب لم نحرك على مستوى التأليف في مجال رفض الماضي ساكناً، بل على العكس، حيث نبهتنا هذه الثورة الرافضة لقيم الإستعمار، للعودة لماضيها وتراثنا أملاً في إستخلاص ثيمات درامية من لغته وحكايته ومدوناتهِ وتراثهِ وأساطيره وحروبه. فشاعت مرحلة تأليف المسلسلات الرمضانية والأفلام التي تمجد الفتوحات والشخصيات التاريخية، وأصبحت العودة إلى التاريخ العربي هوية لعدد كبير من الأعمال المسرحية، حيث إتخذت المادة التاريخية الشخصية الإسلامية المحاربة أساساً، لكن مبادرات مسرحية ظهرت في الجانب الآخر والتي لا تؤمن بتأليه التراث بل بنقده. وهذه النظرة إلى التراث جاءت كجزء من الفكر الماركسي الإنتقادي والجدلي الذي بحث ممثلوه في التراث عن قيم الحداثة ممثلة بالمقامات والحكاية الشعبية والأساطير والمألوف اليومي وأحاديث المقاهي والأزقة. ولعل هذه الحركة التحديثية واحدة من تطلعات كتاب

المسرح إلى مسيرته موجة التحديث الغربي، خاصة في المسرحية
الملحمية كما سنرى لاحقاً.

يؤسس أرتو لمفهوم السياسة في المسرح مفهوماً مغايراً لمفهوم أن
تكون المسرحية بحدث سياسي، فيدعو إلى رفض السياسة كمادة
للمسرحية. إنه "يضع التحريض السياسي محل الثورة السياسية. وحسب
الثورة الشاملة التي يدعو إليها أرتو، يحب أن يكون العيد فعلاً سياسياً،
وفعل الثورة السياسي، هو فعل مسرحي."

كتب أرتو في عام ١٩٤٦ يقول
"والآن سأقول لكم شيئاً ربما سيذهل الكثيرين
أنا عدوّ

المسرح.
وهذا ما كُنْتُه دائماً.
بقدر ما أُحِبُّ المسرح،
أكون، لهذا السبب نفسه، عدوّه".

ويبني أرتو مفهومه على ذلك في ضوء إنه يعارض مبدأ التكرار،
فالمسرح تكرار أصلي لاختلاف المسرح كتكرار لما لا يتكرر "فالشر
هو القانون الثابت، والحياة هي لعبة، وهذه اللعبة هي القسوة كوحدة
للضرورة والصدفة". وكما يشير دريدا، فإن المسرح بما هو لا - تكرار:

"المسرح فيض عواطف،

نقلة مرعبة للقوى

من الجسد

إلى الجسد

هذه النقلة لا يمكن أن تحدث مرتين.

لا شيء أكثر عقوقاً من نظام الباليين *

الذي يقوم، بعد تحقيق هذه النقلة،

وبدل تحقيق نقلة أخرى،

يقوم بالرجوع إلى نظام من الانخطافات الخاصة

ليحرم الكوكبي من الحركات المُكْتَسَبَة^(٣)

II

يرتبط المسرح السياسي عندنا بمرحلة مهمة من تاريخ المسرح العربي، تلك هي مرحلة ما بعد هزيمة الجيوش العربية، في حزيران ١٩٦٧، والتي سميت بنكسة حزيران. وأفضل ممثليها الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس. وأول نص مباشر يتحدث عنها هو "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران". وقد مثل هذا النص عشرات المرات وفي عموم البلدان العربية، لينتشر لاحقاً كصرخة احتجاج على الأنظمة والتيارات العربية التي قاد فكرها للهزيمة، ثم تعمق بتعريب نصوص عالمية، خاصة نصوص بسكاتور وبيتر فايس وبرشت كرد فعل جماهيري وثقافي على الأنظمة العربية والثقافة التقليدية. "ليكن الحديث عن تحول أساسي بعد هزيمة حزيران (يونيو) التي أرخ لها سعد الله في مسرحيته الشهيرة "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" حيث المسرح بدأ يستجيب للواقع ويدخل في تركيبه الذهني والفني بطريقة يمكن الحديث من خلالها عن تمثّل عربي لهذا الفن الوافد إلينا مؤخراً،"^(٤). ليست رحلة سعد ونوس قصيرة أم مقتصرة على مسرحية حفلة سمر، بل أصبحت الثيمة التي يتحرك في ضوئها فنه ولغته وهدفه، لتصبح ثيمة المسرح السياسي العربي مرتبطة به تأليفاً واعداداً. وتعد الفرجة العربية واحدة من ثيمات

الحداثة التي لم تقتصر على سعد الله ونوس وعلى أبو خليل القباني، حيث مسرح القهوة، بل إمتدت إلى كل المسارح العربية. ففي مصر أصبحت الفراير ليوسف إدريس مسرحية الفرجة، وإلى المغرب حيث أصبحت الحفلات الشعبية مادة مسرحية، وإلى العراق حيث أصبحت مقامات أبي الورد وثقافة بغداد مادة للفرجة المسرحية. ولم يقف الأمر عند هذه الحدود، بل نظر لها فنانون وكتاب وجعلوا منها مادة الحداثة لهم، مقتربين بعد التأثيرات الأوربية من المسرح الملحمي، وبعيدين عنه عندما بدأوا ينغمسون في تراثهم اعتزازاً دون أن يكون شفيحاً لحداثتهم. والتجارب كثيرة، مثل مسرحيات مصطفى الحلاج ومسرحيات ميخائيل رومان وغيرهم.

إلا أن جذور المسرح السياسي تمتد بعيداً في الثقافة العربية، لقد كشفت المساهمات لرجال المسرح أن التراث يمتلك أرضية خصبة للمسرح السياسي، وأن كانت مادته قصصية أو حكايات أو أمثال أو أشعار. لقد عمد الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد في المغرب ويوسف إدريس ونعمان عاشور في مصر، ويعقوب الشدرأوي في لبنان، وقاسم محمد وعادل كاظم ومحي الدين زنكنه في العراق، وسعد الله ونوس والماغوط في سوريا، عمد هؤلاء وغيرهم إلى استنطاق التراث ووجدوا فيه شكلاً لمسرح سياسي، ولكن ليس بالطريقة التي كانت سائدة في أوروبا.

ليس المسرح السياسي طرحاً لقضية سياسية مجردة، قد يتبادر إلى الذهن وإنما هو تسييس الأحداث العادية، وإدخالها ضمن منظومة الفهم السياسي العام للمرحلة، وعلينا أن ندرك أن السياسية لا توجد كمفهوم مستقل، وإنما هي جزء من بيئة الاقتصاد، ولذلك، فإن أي حدث لا يكون سياسياً ما لم ينطوي على أبعاد اقتصادية؛ بمعنى أن المسرح السياسي هو

مسرح جدلي، يعاين الحدث ضمن منظومة فكرية ومادية تجري أحداثها على أرض الواقع. من هنا يستخدم المسرح السياسي الخطابات، والوثائق، والأفلام التسجيلية، والصحف، وأقوال الناس والأحداث المباشرة اليومية، واللقاءات، والإحصائيات، والبيانات الاقتصادية، ويقدمها كبنية لحياة يومية معاشية تستمد رؤيتها من التناقضات التي تطرحها. وفي المسرح السياسي لا يوجد ممثلون محايدون، وإنما لكل ممثل له موقعه الطبقي أو الفئوي، وله قضيته المختلفة عن الآخر، ويجري الصراع بين إرادات تعبر عن مفاهيم وآراء متباينة. إننا نكون ضمن بوتقة تتصهر فيها القضايا الكبيرة أمام الجمهور كي يبدي رأيه وموقفه مما يجري له وحوله. ذلك أن السياسة فعل انعكاس لما يجري من أحداث.

٢- مسرح القسوة

نشر أنتونان آرتو كتاباً مهماً يتحدث فيه عن "المسرح وبديله" ١٩٣٨ ويترجم أحياناً "المسرح وقرينه"، حيث تكلم عن ضرورة إيجاد "مسرح القسوة" وذلك بغية إبراز ما في الحياة من شرور وآثام تتجسد في أساطير خرافية لها صدى في العقل الباطن للجمهور. فإذا شاهد الجمهور القسوة فوق خشبة المسرح، تحرر منها في نفسه، ولهذا الاتجاه أصول تذهب أبعد من آرتو في المأساة (الفاجعة) والمسرح الإنجليزي الإليزابيثي. أما مسرح القسوة المعاصر فيمثل تيارات العنف المنتشرة في أوروبا منذ الحرب العالمية الثانية. وهو يعتمد إلى حد كبير على جو من السحر والطقوس السرية التي تُضفي على حركاته جواً من الجنون واللامعقول والجنس والقسوة العشوائية. فهو بمثابة بؤرة للأهواء والأحلام الكامنة في النفوس ولعل أشهر مثال لهذا النوع من المسرح المسرحية الألمانية "مطاردة مارا واغتيالها كما مثلها نزلاء مستشفى الأمراض العقلية في شاتوبريان تحت إشراف الماركي دي ساد" ١٩٦٥^(٥). إلا أن القسوة في مسرح القسوة ليست العنف والدماء والقتل والموت، فمثل هذه المشاهد قد تكون فيها قسوة وقد لا تكون، فآرتو يدعونا إلى عدم التفكير عبر كلمة القسوة إلا بـ "الصرامة والمواظبة والقرار النافذ" و"التحديد اللامعدل عنه" و"الحتمية" و"الإنصياع لضرورة..". أن نفكر بهذا وليس بالضرورة بـ "السادية" أو "الرعب" أو "الدم المراق" أو "العدو المصلوب"^(٦)

من الصعوبة أن تلم بجوانب كثيرة من مسرح القسوة، فهو ليس "مسرحاً تمثيلاً، بل هو الحياة نفسها بكل ما فيها متعذر على التمثيل"^(٧) وتتشابه القسوة والمسرح إذ ليس من فرق بينهما مادم يستل نصوصه من الحياة نفسها. لذا "ليس من محاكاة في مسرح القسوة"^(٨) إنه يهدم مبدأ المحاكاة ويحطم كل التقاليد التي تقولب الفعل. مسرح القسوة فعل ضد اللاهوت، وهو يعلن موته ويقيم بناء نصه على هذا الموت، "إن الممارسة المسرحية للقسوة هي التي تسكن في فعلها وبنيتها فضاء غير لاهوتي، أو بالأحرى، تنتج"^(٩). وفي إطار هذا المفهوم، فإن الحياة لا يوطرها نص أو كلام، وإنما هي سيل لتجربة مستمرة لا فواصل فيها ولا إنقطاعات. ولذلك نجد مسرح القسوة وهو "تفصله مسافة عن النص وعن الكلام الخاص وعن الأدب وجميع الوسائل الأخرى المكتوبة والمثبتة"^(١٠) "فمسرح القسوة ليس عرضاً بلا متفرجين فحسب، بل هو كذلك كلام بدون متفرجين"^(١١) ويمثل هذا الرأي رأي نيتشه الذي أثبت فلسفته في بداية القرن بالكثير من الأفكار الطليعية بعد أن فقد العالم الغربي الأيمان بقدرة الكنيسة على حل مشكلاته.

لم يكن مسرح القسوة إذن مجرد نص يؤلف كي يعرض، ولا هو شعائر طقسية قديمة يعاد إنتاجها، بل هو نظرية مكتملة وموقف من عنف الحياة التي تفرضها الأنظمة أو الكنيسة أو العقليات المهيمنة أو قوى الشر. وعندما يقدم نص ما على المسرح، فإننا نلمح جوانب كثيرة من الفلسفة ومفردات الحياة وقد اجتمعت بطريقة فنية يكون التمثيل فيها مغايراً للطرق الكلاسيكية في الاداء، ويكون الكلام فيها كلاماً يدور حول مصائر كبيرة بالرغم من أنه يعالج مشكلات يومية، ويصبح الجسد محوراً للإشارة وفاعلاً في تكوين الصورة. ومن داخل مسرح القسوة

الذي يقول عنه دريدا إنه فلسفة مكتملة، نجد مجرى آخر للحياة والمسرحية مغايراً تماماً لما جرى تلقينه وتمثيله وتنظيره كما في لغة أشبه بالنبؤات الكبيرة ، يقول آرتو: إن ما نخشاه " ليس الله الحي ، وإنما الله الميت هو ما يجب أن نخشى الله هو الموت" ذلك أنه حتى اللانهاية ميتة/ اللانهاية هي إسم لميت/ لم يمت" (١٢). ونحن لدينا في الميثولوجيا العربية أن الخوف لا يأتي من البشر، إنما من الآلهة. فمسرح القسوة هو فكرتغيير وليس فكرثبات،فانه يعالج فكرة الإنسان في تحديه لقوى الشر بقسوة المبدأ وليس بقسوة الجسد، بالرغم من أن تمثيل هذه القسوة يأتي بالجسد. فالجسد هنا يتماهى مع الفكرة، ولذلك ليس من لغة تعاد ثنائية فيه، فكل عرض له لغته وكل جسد لا يكرر ما قاله يوم أمس بالحركة. كل عرض هو تجديد، وهو بناء لمفاهيمه من جديد، وعلى المشاهد أن لا يرى العرض يوماً واحداً، لأنه لا يرى إلا جزئية منه، فالحياة المستمرة لا يمكنك أن تقطع منها شريحة على طريقة الأطباء لفحص دمها كي تحكم عليها كلها. إن مسرح القسوة لا يعتمد التكرار بل الفعل المستمر" فالعرض المسرحي متناهٍ، لا يترك وراءه، ووراء راهنيته، أي أثر، ولا أي شيء قابل لأن يُحْمَلْ (....) إن شكلاً سبق استخدامه لا يعود يخدم في شيء ولا يدعو إلا إلى البحث عن شكل آخر، وإن المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي لا تبدأ فيه مرة أخرى حركة تم أداؤها من قبل" (١٣).

ثمة تداخل مهم يحدث بين مسرح القسوة وفرويد ونييتشه، خاصة في تحويل مشاهد مسرح القسوة إلى أحلام، ولكنها أحلام قاسية محسوبة كما يقول دريدا. والثلاثي الذي أدرك في بداية القرن العشرين أن الحياة يجب أن تسير بطريقة مغايرة لما يريده السياسيون، خاصة وإن حروباً عدة لم

تجن غير دمار الإنسان والعقل والمستقبل. وضعوا لبننة تغيير العالم عن طريق القوة والقسوة والأحلام." يقترح ارتو الرجوع في المسرح إلى هذه الفكرة السحرية الأولى، المستعادة في التحليل النفسي الحدي (...). فالشعر والحلم متطابقان هذا ما يؤكد ما صاد أيضاً "لذلك ، لا يقابل هذه القسوة إلا فكر وثقافة القسوة، ولكن بطريقة تحول منهج فرويد في تفسير الأحلام من شعائرية الفردية إلى لا وعي الجماعة، لتكشف عما في داخل الإنسان من خوف متوارث وقديم. وبعد سلسلة من الهزائم والانتصارات الوهمية، تحول رؤية نيتشه السوداوية للعالم ودعوته بموت الإله إلى طريقة جديدة لحياة البشر. ضمن هذه الجدلية المأساوية للعالم، يعيد مسرح القسوة بناء ثيمته من خراب العالم، أنه نفي للدمار وشعيرة تولد ناراً لا يمكن أن تطفأ. ولهذا، على الممثلين في مسرح القسوة فهم أن الجسد لوحده ليس كافياً بدون أن يكون خلفية ثقافة التعبير عن الرفض. يعود مسرح القسوة بصيغة درامية أخرى، ولكن هذه المرة ليس في فرنسا هذه المرة ، وإنما في بولونيا، وعلى يد غروتوفسكي، التلميذ المغاير منها ورؤية لستانسلافسكي ولكل المخرجين العمالقة، عندما حول مفهوم مسرح القسوة إلى المسرح الفقير، معتمداً على كتاب آرتو نفسه بهذا الصدد. إلا أن بولونيا ليست غروتوفسكي لوحده، وإنما هي تيار من المسرح التجريبي ابتداء من بداية القرن العشرين وحتى اليوم، وترجع هيئته الحالية لأسلافه الذين واجهوا بجرأة تحديات الحركة الإصلاحية في المسرح الأوروبي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وبعد عام ١٩٨٩ حين أصبح إزدهار الأدب - ومنه الدراما - ممكناً بدون أية تحديات، ظهرت في الساحة المسرحية تيارات جديدة، وأشكال جديدة، وتحديات موجهة إلى الناس المهتمين بالمسرح من خلال

الواقع المتغير بشكل سريع و زيادة سرعة نمط الحياة. وأحد كتاب المسرح الأكثر شهرة في بولندا في السنوات الأخيرة هو أينغمار فيللقيستو" (١٤) وكانت معظم التجارب المسرحية تستثمر الثقافة الشعبية ومشكلات الإنسان المعاصر خاصة الشباب وما يطمحون إليه. وقد وجد العديد من المخرجين البولونيين مجالاً لهم في مسارح أوروبا، لكن المسرح الفقير وتمرارين غوتوفسكي على الممثل كانت طريقة جديدة في العالم مهدت لاحقاً لإنضاج تجربة مسرح الصورة الذي يعد أيضاً من إنجازات المخرجين البولونيين الشباب. وقد ولد هذا المسرح كرد فعل على مظاهر التزييف التي تفرضها الدولة على الثقافة والمجتمع. "يتطور مسرح الصورة في بولندا باعتماده قبل كل شيء على الصورة دون الكلمات. ومن أهم ممثلي هذا التيار في الوقت الحالي ليشيك مودجيك، مؤسس حلبة مسرح الصورة لجامعة لوبلين الكاثوليكية. ويمكننا أن نضيف إلى هذا النوع أكاديمية الحركة من وارسو وهابيبينغات، ويجي كالينا (١٥).

يحكي بيرتر بروك عن غروتوفسكي عندما استقدمه: إن "تمرينه كانت مفاجئاً لنا، وبدأنا كما لو كنا نرى عالماً آخرأ يعرض أمامنا، لقد حرك فينا كل طاقات الجسد. وفي نظر بروك، فإن "مسرح القسوة لم يقصد به إثارة نزعات سادية، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة، أو- لو إستطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد- إلى مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعاً" (١٦). "إن المسرح مركبة، وسيلة لدراسة الذات وإستكشافها، إمكانية للإنعتاق، وذات الممثل هي مجال عمله. إن عليه أن يستدعي كل جوانب هذه الذات، فيداه وعيناه واذنانه وقلبه هي موضوع دراسته وهي أدوات دراسته" (١٧).

وفي كتابه "نحو مسرح فقير"، يشير غروتوفسكي بوضوح الى أن "الإخلاص لنوايا الكاتب ليس الهاجس الأساسي في المسرح". فالكاتب ينتج النص في مسرحه. لكن ليس وحده (نقيض النظرية الرمزية). فالممثل والمجموعة التي ينتمي إليها تنتج النص وتشارك في تأويله، حيث يكون مجموع الذين يلعبون النص "الكاتب الجماعي". والأداء هنا، ومن ضمن إنعدام وسائل العرض وتقنياته، وإكسسوراته، وزحمته هو الأساس: لا يزاحمه تزويق الديكور، أو وظيفية تقنية. وإنما يعود "المسرح" "بفقره"، الى أصالته الأولى، الى طقوسيته الأولى، الى عناصره الأولى: الممثل - النص. أو بالأحرى الممثل الذي يصير النص ودلالاته وإشارات وإيحاءاته (هنا نقيض لما يرخولود ولبرشيتية وللبيسكاتورية، وشيء من الاختلاف مع الأرتووية". فكل هذه العناصر السينوغرافية والأدوات هي خارجية بالنسبة لغروتوفسكي، والتي تحول النص - الممثل عن طاقاته الأولى. بل هي تضرب خصوصية المسرح الذي يجب أن يختلف بها عن الفنون الأخرى، وتنقض على إستقلاليته بجره للإلتباس بما هو خارجه (١٨).

ويمكن ايجاز أسئلة مسرح القسوة بنقاط معينة منها:

- ١- كيف نجعل الحياة مسرحاً لا نؤلف لها نصاً ولا نستدعي لها ممثلين وإنما نفهمها على أنها نص يجري تجسيده عبر الحياتي نفسه؟.
- ٢- سبق؛ والتكرار لا يولد مسرحاً، وإنما حكاية تافهة معادة. ولذا، فإنه لا تكرار في مسرح القسوة. وبما أن الحياة تجري بطريقة ملتفة ومتعرجة ومتقدمة، فإنه لا يمكنك أن تمسك بقطعة منها منسحبة للخلف وتعيد تمثيلها.

٣- كيف نطرد من المسرح كل القوى القديمة، الله، الدين، الكهنوت، السلطة، الطبقات، القوى الغيبية، وغيرها ونجعل المسرح بشرياً يحكي لنا أفعال الناس كما لو كانت أعياداً تؤلف قواها وفاعليتها شرورها وخيرها لا أحد يقمع ما تفكر فيه، ولا أحد يرسم لك طريقاً دون تجربته بذاتك؟.

٤- كيف نحرر المشهد المسرحي من لغة الكلام ومن رؤية المخرج ومن نصية إخراجية وتمثيلية مسبقة أو تطبيقاً لقواعد مرسومة؟ وكيف يمكننا أن نجعله بدون كلام وبلا رؤية ضمن هذا السياق، حيث لا يوجد لاهوت ما يتحكم بالمشهد؟. حيث المشهد تجربة مفتحة يصنع حياته عبر خطاب يتشكل عقلياً ومادياً من أفعال القائمين عليه. على المشهد أن يتحرر، كما يقول دريدا من مسرح الغرب وتاريخ ثقافته. فالمشهد الذي نراه ليس هجيناً أو بلا تاريخ ولكن عليه أن يجير محاكاة لماضيه. "إن المسرح، هذا الفن المستقل، القائم بذاته، إذا أراد أن ينبعث أو، ببساطة، أن يعيش، فهو فإن عليه أن يؤكد، بوضوح، على المسافة التي تفصله عن النص وعن الكلام الخالص وعن الأدب، وجميع الوسائل الأخرى المكتوبة والمثبتة" (١٩)

٥- كيف نحرر التمثيل من المنهجية الكلاسيكية، لأن التمثيل هو "الإستعراض" هذا ما سيكون عليه التمثيل في مسرح القسوة "الإستعراض الممارس فعله لا كأنعكاس فحسب، وإنما كثورة أيضاً" (٢٠).

٦- حركة، ومسرح القسوة لا يؤسس نصه على مشاهد مكتوبة، وإنما على الحركة التي هي أيضاً كلام من نوع آخر. ولكنه الكلام الذي يؤسس لنا رؤية أعمق من النص المكتوب. يقول أرتو "في البيان الأول

١٩٣٢ عن لغة المسرح " إن الأمر لا يتعلق بالغاء الكلام المُفصل، وإنما بإعطاء الكلمات الأهمية نفسها تقريباً التي تتمتع بها في الحلم،" (٢١).

ثمة، بالطبع، خصائص أخرى ليس هنا المجال لسردها؛ لكن الذي أردناه في إثارة هذه الأسئلة هو التأكيد على أن مسرح القسوة هو الضلع الثالث في مركب المسرح الحديث: القسوة /السياسي/ الملحمي، وهو المثلث الذي ظهر كرد فعل على شرور الحربيين العالميتين الأولى والثانية. ومن هنا علينا نحن العرب أن نفكر أيضاً باعتبارنا خضنا حروباً فاشلة على مدى القرن، بطريقة تجدد مسرحنا دون أن نتكئ على تجارب كلاسيكية قديمة لا عمق فيها، وإنما على ما هو ذاتي يغير من طرق أحلامنا البائسة التي يرسمها الحكام لنا دائماً.

٣- المسرح الملحمي

I

ربما يكون هذا المسرح الأكثر حضوراً في ذاكرة وعمل المخرجين، ليس في أوروبا فحسب، بل في عموم مسارح العالم، ومنه إنطلقت معظم التجارب الوطنية التي حملت خصوصيات وهويات الأوطان. هذا ليس سهلاً كما يبدو أن تذهب للدراسة وتأتي بتعاليم المسرح الملحمي الملقنة على ألسن وتجارب الأساتذة والطلاب في الكليات وورشات العمل الصغيرة، بل هو دعوة إلى إكتشاف ما في مخزونك الوطني من حكايات وأحاديث وحالات وثقافة فيها من الملحمية الحياتية اليومية الكثير الذي يحولها من عادياتها إلى مسرح. هذه هي أهم نقطة تحول في المسرح الملحمي، عندما إكتشف برشت أن الدراما الأرسطية والمسرحية الدرامية الغربية حتى القرن التاسع عشر غير قادرتين على لملمة ومتابعة المتغيرات الكبيرة التي تحدث على حياة الناس اليومية، وهم يصارعون قوى أكبر من قدراتهم، فيكون التعبير عن احتجاجهم ومواقفهم، ونكات، وسخرية، وقفشات، وأغاني، ورفض، ورقص، ومشاهدة، وإعادة قص ما سمعوه، ثم تمثيل ذلك في الشوارع والأزقة وأمام جمهور متحرك. وليس بحاجة إلى ديكور كبير، ولا إلى مسرح بإضاءة وإنارة وكراسٍ، كل ما في الأمر نص شفوي محفوظ، قابل للزيادة والنقصان، وجمهور يستمتع بحركة ممثلين يؤدون أدواراً ليست هم أبطالها، بل يروونها كأسئلة عن حياة الناس، فتكون قريبة من حياة المشاهدين، ولذلك تمكن الإضافة إليها والتعليق عليها. فالمفارقة،

والصدق، والبحث عن العادي، والنادر، هي غاية هذا العرض، الذي سينقل إلى مكان آخر وأمام جمهور آخر، في هذا اليوم، أو في الغد، مازجين في عروضهم هذه بين الموسيقى والأغاني والأناشيد والحكايات والأزياء، وكأنهم يقدمون كرنفالا قصصياً حكاثياً يروي ولا يجسد، ينقل أحداثاً مرت، أو سبق وأن رويت، لهذا الشعب أو ذاك. من هذا المخزون التراثي أو من غيره، لا يهم ما دام الهدف هو تذكية مشاعر الناس بالحب والجمال والغد والسلام، وكرة الحروب، والوقوف ضد الإستلاب، والإبتعاد عن تغريب الذات وتغريب المجتمع، والإشارة ضمناً أو علانية للدور القدرللرأسمالية ومصادرتها لقوى العمل والإنتاج، وجعل الناس فقراء في بلدان مخزونة بالخيرات، ومنع الحرية عن مجتمعات لا تختلف لا باللون ولا باللسان ولا بالتاريخ. إن إعادة حكاية ما مضى وما سوف يأتي، هي من صلب مسرح جماهيري يكتشف الدرامي في الحياتي، وينهضُ به إلى مصاف التراجيديا الشعبية، التي لا تستدر الدموع، ولا العطف، بل المشاركة الفاعلة في الرأي والانحياز لقوى المستقبل. من داخل هذا المسرح الوطني الهادف، والشعبي، والسهل التعبير، الصعب الكشف، نمت قدرات ممثلين وكتاب وجمهور على طول قرى العالم ومدنه ومسارحه، وتنوعت طرق الكتابة، وأعيد إكتشاف التراث الشفاهي للشعوب، وأعيد الإعتبار لحكايات العامة، وما يدونوه في ذاكرتهم، ورفضهم الزاوح لما يقوله الحكام، أو ما يدونه كتابهم من مزيفي التواريخ والأحداث. بهذه المساحة المنفتحة على الحرية، تم إكتشاف العالم كله على أنه كل مترابط، والشعوب فيه واحدة، وإن اختلفت لغاتها ومدوناتها وأسمائها، وإن مصائر البشر واحدة، مهما تباعدت عن بعضها جغرافياً، ولذلك، بات على المسرحيين أن ينوعوا

خطابهم من أجل أن يصلوا بالحرية وبالسلام ونبذ الحروب وإنفتاح النص على ما يعيش الآن، وما سبق أن عاشه الأباء، وما سوف يمكن أن يعيشه الأبناء. نص مفتوح يقرأ كما يسمع ويشاهد، تصل لغته للجميع، ويستمتع ويغني ويهتف في نصه الجميع. وحيث تضاف لغتنا إلى لغات أخرى، لتؤلف نصاً إنسانياً حراً، بعيداً عن المحلية الضيقة وإن انطلق منها، كاشفاً بنور التجربة الشعبية عن إعماق إنسانية غير محلية، وعن تجارب كبيرة بالرغم من صغرها ومحدوديتها، حكايات صينية تصبح روسية، وأخرى أمريكية تصبح فرنسية أو ألمانية، وثالثة هندية تصبح عربية، وهكذا ويصبح هملت الإنجليزي هملت الروسي، أو هملت العربي قائداً يجلس في خيمته الصحراوية، ويصبح دونكيشوت الإسباني إيفان الروسي. هذه القدرة التي إختمرت في ذاكرة الشعوب وثقافتها وتجاربها، تحولت على يد برشت إلى رواية عن وطنية للمسارح وللعاملين فيه وللكتابة الجديدة. مجطمة الوهم القائل بأنها مسرحيات وأن تمثل كي تظهر الناس من مخاوفهم وآلامهم، بل هي حكايات شعبية تروى بمشاهد قد لا تكون مترابطة .

يتحدث عن المسرح الملحمي الكثيرون وفي مجلدات طبعت، ولن يقف التأليف فيه كلما خطا مخرج أو مفكر خطوة في اتجاه الميثولوجيا، أو الإيديولوجيا، أو الأنثروبولوجيا. فمثل هذه الميادين الواسعة العريقة، تختزن ذاكرة تجارب الشعوب وأشكالها الفنية التي إحتوت مضامينها المنفتحة. وعبثاً يقال أن المسرح الملحمي يفضل المضمون على الشكل، لأنه إرتبط أيديولوجيا بالماركسية وتطلعاتها الاشتراكية. إن من يتتبع إخراج المسرحيات الملحمية لبرشت وغيره، يجد أن إهتمامه بالشكل مواز للمحتوى، فالدل عنده أحياناً مدلولاً وإلا كيف يعود للحكاية

وثوبها الشعبي ولغتها الشفاهية المفتحة، ولا يهتم بالقول وطريقة الحكى وسياق العرض؟.

في سياق تأثر المسرح العربي بالمسرح الملحمي، نجد إن مسرحنا العربي تجدد ونما وتطور بعد أن إكتشفنا برشت في ثقافتنا، قبل أن نكتشفه في نصوصه، وهذا ما جعل المسرح الملحمي يتطور بسرعة متناغماً مع موجة التحديث التي رافقت الثقافة العربية في الستينات/ ومع موجة التحديث السياسي التي وجدت في المسرحية الشعبية ذلك البعد الثقافي الذي تريد توصيله للناس. وقد ارتبط البعدان الثقافي والسياسي بمرحلة متقلبة من حياة شعوبنا العربية، حيث المسرحية الكلاسيكية والتاريخية والواقعية لا يمكنها أن تستوعب ما حدث من نكسات وقمع للحريات، في حين إن انفتاح الشكل الفني على اللوحات والمشاهد بدلاً من بنية الفصول الصارمة أسهم في تكوين حرية واسعة للممثل بحيث ينتقل من حال إلى أخرى مؤدياً ادواراً عدة، وأمكن للمؤلف أن ينتقل زمنياً بين مراحل متباعدة كي يللم فكرته، وأمكن للمخرج أن يرى في حرية الشكل مجالا لاستيعاب حركات وافعال الممثلين وهم يروون حكايات اجتماعية وتاريخية سياسية وغير سياسية، وأمكن للجمهور أن يخرج من كونه متفرجا يركز الحَبَّ والمكسرات في المسرح إلى فاعل مشدود لمتابعة ما يحدث، ومشارك يعلق ويشترك في الحوار، ويؤلف وجوده ككتلة جماهيرية مكانا لتوجيه خطاب معاصر. ينطلق من العلم والتجربة والفاعلية الجماهيرية ليغير ما حوله أو يضع الاسئلة عن اوضاع اجتماعية وسياسية بحاجة إلى التغيير. فالإنسان في المسرح وفي الحياة فاعل مغير وليس مستقبلاً لما يقال له. والدعوة هذه لا تخص فردا

يشاهد المسرحية البرشئية، بل تخص المجموع اي الشعب الذي عليه ان يفهم أنه صاحب فكرة التغيير، وهو الذي ينفذها. وهكذا تكون الثورة جزءاً من تفكيره وعمله. وقد شهدنا في مسارحنا العربية هذه النقلة الكبيرة وهي تبني جسوراً بين نصوص مختلفة الأزمنة والأمكنة والحالات، وبين قدرات فنية لطاقت تمثيلية انتقلت من الانفعال إلى الرواية، ومن التماهي إلى كسر الإيهام والمشاركة، وهذه النقلة الفكرية هي جزء من بنية فلسفية تحرك فيها المجتمع العربي في مرحلة تحولات وتراجعات ومخاض فكري سياسي كان في جوهره يعالج مشكلات العامة، ويطرح ضمن ما يطرحه البحث عن طريق جديد لتحديث الخطاب الثقافي العربي، أسوة بما يترجم ويشاهد من تجارب مسرحية وفي مهرجانات دولية، ولما ينقله الخريجون من تجارب جديدة، ولما يفكر فيه كتاب يساريون وجدوا في تجديد الخطاب الثقافي طريقة أخرى لنضالهم السياسي.

II

يعود تاريخ المسرح الملحمي إلى بسكاتور ١٨٩٣-١٩٧٠ الذي ألف كتاباً مهماً فيه أسماه "المسرح السياسي" ١٩٣٠ ومن ثم إلى برشت ١٨٩٨-١٩٥٦ الذي ألف فيه كتاباً مهماً أكثر نضجاً من كتاب بسكاتور أسماه "الأورجانون الصغير للمسرح" ١٩٤٩. وقد جرت تطبيقات النظريتين على مسرحيات برشت وغيره، لكن تجارب المؤلفين تمتد إلى أوليات القرن العشرين حيث كان الكتابان قد ظهرا بعد أن اكتملت التجارب الفنية ووضحت خطوطها العريضة. أن مرحلة ما بعد الحرب

العالمية الثانية هي المرحلة التي بدأت بها المفاهيم العلمية لتغيير العالم، قد دخلت حيز التنفيذ والمباشرة ولذلك، لا نعدم سبب ظهور هذا المسرح المغير كجزء من فاعلية قوى التغيير العالمي وهي تستثمر انجاوات العلم والفلسفة ومناهج التحديث وبناء الاشتراكية كحلم وواقع لملايين البشر. يقول مجدي وهبة وكامل المهندس: المسرحية الملحمية "وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية، إذ أنها تعتبر في النظرية الماركسية أداة تسلية. والجديد في هذه النظرية هجر الحيل التقليدية لايهام الجمهور بواقعية ما يشهد وتركه يتمتع بنظراته النقدية كلها، لذلك كانت المسرحيات المؤلف على هذا النمط تخلص من الحبكة القصصية المعروفة، وتتوالى فيها المشاهد"^(٢٢). وبالرغم من فقر هذا التعريف وعدم دقته بالتمام لكنه يعكس مدى ملائمة هذه التجربة مع واقعنا العربي خاصة بعد نكسة حزيران التي فجرت طاقات مؤلفين ومخرجين ما تزال تجاربهم تتطور على يد أجيال جديدة من المخرجين والمؤلفين.

الفكرة الأساسية في مسرح برشت هي أن "المسألة ليست تفسير العالم بل تغييره" هذا ما يقوله برشت في اورجانونه الصغير وهي فكرة محورية في كل الافكار الكبيرة التي رافقت مسيرة القرن العشرين وولدت لنفسها أسئلة جوهرية في الكيفية التي نغير العالم بها. ولذلك كما تقول الدكتورة لميس العماري أن برشت اطلق على مجلدات مسرحياته كلمة واحدة هي "تجارب"^(٢٣) ينطلق فيها برشت كما هو معروف من النظرية الماركسية لتغيير العالم، ولذلك يشير إلى "انه لايمكن اطلاقاً كتابة مسرحيات ذكية اليوم دون دراسة الماركسية" فهي "علم الحياة المشتركة للبشر" وهي "المبدأ العظيم للسبب والنتيجة في هذا

الحقل". ويؤكد برشت حسب اقتباسات الدكتور لميس" يجب أن ننظر إلى أنفسنا كأبناء عصر علمي، فمعيشتنا المشتركة كبشر - أي حياتنا - تخضع للعلوم إلى أبعاد جديدة تماماً" (٢٤).

لا يقف المسرح الملحمي عند النص فقط، بل هو مشروع تحديثي لكل بنية المسرح؛ فهناك تصورات عن دور المخرج، وأخرى عن دور الممثل، وثالثة عن الديكور والإنارة والإكسسوار، ورابعة عن القاعة وعن الاعلانات. وهكذا يصبح مشروعاً متكاملأ طرح عبر تجارب كثيرة وما يزال ينمو ويتجدد في الممارسة الفنية لرؤى مخرجين عالميين. وقد شاهدت في احتفالية المئوية لميلاد برشت في ألمانيا عدد من مسرحياته وقد أخرجها مخرجون من ألمانيا وإنجلترا وأميركا، والمغايرة كثيراً بطرق إخراجها لما شاهدناه من الإخراج السابق وما قرأنا عنه. وهذا يعني أن المسرحية الملحمية تنسجم وروح التغيير. لقد كان ممثلو مسرحية "غاليلو غاليلي" عراة وهم يقدمونها أمام المشاهدين لايمانهم أن الحقيقة التي يؤمن بها غاليلو كانت بيضاء وعارية تماماً من أي دثار مزيف، لأن الدثار والملابس التي كانت تغطي الكردينالات ورجال الكنيسة وجدت لتغطي زيفهم وادعاءهم، فالرداء جزء من السلطة بينما الحقيقة لدى الشعب لا تحتاج إلى غطاء، إنها صوت عال يصل كل الجهات. ويعتمد إخراج برشت على إبراز الحقيقة عبر حركة الممثل على المسرح، وبما أن الحقيقة هي مجموعة أفعال وحركات، فإن على الممثل أن يتقدم بكشفها وتجسيدها للجمهور، لا أن يكررها أو يتقول حولها. إنه يريد من الممثل أن يجسدها بالحركة المتنقلة من وإلى ذلك أن التمثيل هو نقطة تحول" وتخل عن لغة المسرح التقليدية، والذي لا

يجبر الممثل على نطق لغة لا يؤمن بها. لذا نجده يترك الممثل " يؤدي أدواره بلغته المحلية" (٢٥). بهذا يكون الممثل في المسرح الملحمي حراً يضيف للمسرحية ولا يأخذ منها، ويوظف برشت قدرات وخبرات الممثلين لصالح العمل، وهو غالبا ما يجلس في الصالة ليرى ويشاهد ما يفعله الممثلون ولا يعطي ملاحظات كثيرة، إنه يكره النقاش حول سايكولوجية الأدوار وتفسيراته. وهو يطلق العنان، ولكن بضبط للممثل كي يبدع بعمله، وغالبا ما ينفل سلبا أو ايجابا ومن داخل الصالة مع التمارين، ولا يدرك انه بعمله هذا يبني نصوصا جديدة من حكايات مبعثرة. وقد لخص برشت تعاليمه للممثلين بقاط كثيرة ليس من المعقول سردها هنا لان التمثيل لا يستقر على ملاحظة ما بل تتغير الملاحظات تبعا للتمارين وللعروض. ولكنه وضع مع ذلك عددا من النقاط التفصيلية لمهنة الممثلين. والمخرجين سماها قواعد ابتدائية للممثل (٢٦). وقد كان للزمن فاعلية كبيرة في إخراجهم، فهو يذكر المشاهدين بالواقعة المعينة ولا يحكي حكايات لا تدل على أحداث، وبهذا تكون الزمنية فاعلة ومؤثرة، وكذلك الامكنة، فهو يميل إلى التحسس بها والشعور بوجودها ويطلق اعنة الممثلين لتجسيدها حركياً.

تبدو الحاجة ماسة لمعرفة فن الديكور في المسرح الملحمي؛ فالواقعية تفرض على مصمم الديكور أن يعكسها بوضوح امام المشاهدين بطريقة تعبيرية، وهذا يعني ان مزاجه ما بين اشغال المساحة، أو كما يسميها كارل فون آبن مصمم البرلين انسامبل "شكل درامي لمساحة المسرح" (٢٧) فهو فنان عليه أن يشتغل في المساحة، أي خشبة المسرح، بطريقة درامية، وليست مجرد نصب ديكور واقعي. والطريقة الدرامية تعني

مزاوجة بين فن التصوير الفوتوغرافي والتشكيل والانارة والسينما. وكل هذه الفنون تؤلف بنية درامية تشغل الساحة المسرحية وتتعداها ايضا إلى القاعة وإلى المداخل. وقد عمد عدد من المخرجين العرب إلى ملء القاعة بما يعمق وحدة الديكور بأساليب تعبيرية دالة على جو ومناخ المسرحية كي ينشغل الجمهور بالمشاركة الفاعلة مع العرض. وقد اطلق الفيلسوف "فالتر بنيامين على هذه الطريقة " الفن التآلفي" (٢٨) إن المسرح ينمو بتفاعل الفنون المشاركة فيه كما يقول كارل فون ابن، وإنه من الأفضل ان تكون علاقة هذه الفنون وثيقة بعضها ببعض، نلمس ذلك من فريق كرة القدم، والمسرح هو مجموعة خطط درامية "يعمل كل فن ضمنها حسب وسائله" (٢٩).

III

يكمن حصر أسئلة الحداثة التي يثيرها المسرح الملحمي بنقاط معينة، منها:

١- يستطيع المسرح أن يبني مشروعا طليعيا حداثيا ويسهم في إثارة الأسئلة حوله.

٢- إن الشخصية النمطية الساكنة والمتكررة مرفوضة في المسرح الملحمي، وتستبدل بشخصية متحركة فاعلة يمكن تطويرها واستبدالها كلما استجدت ظروف جديدة.

٣- تعتمد المسرحية الملحمية على تدرج الأفكار، وتناميها خلال التجربة، فالفكر لا يظهر مكتملاً دفعة واحدة ولا في مرحلة معينة ولا في مكان محدد، بل يتم ظهوره عبر تشكيلات اجتماعية /اقتصادية /ثقافية،

وفي ازمنة متباعدة وامكنة مختلفة. هذا الخط المتعرج صعودا في التجارب، ونزولاً في التواريخ، هو ما يؤلف فكر المسرح الملحمي.

٤- المشاهدون في المسرح الملحمي جزء من المسرحية، فهم ليسوا مشاهدين منفصلين، بل مشاركين، فالطريقة الحديثة لجعل الناس مغيرين هو اختيارهم لطرق الحياة، وتبنيهم لمشروعات مغيرة، جاءوا إلى المسرح ليروا ما حدث ليشاركوا في حل المشكلة.

٥- يجعل المسرح الملحمي الإنسان فاعلا في عالم واسع وكبير ومتغير، أي أنه دعوة لهذا الإنسان ليشارك في تبني مشروعات مغيرة، هو يقودها، ويفكر بها، لا أن يستقبلها مرغماً من قبل طبقات اجتماعية قاهرة.

٦- يرى المسرح الملحمي الإنسان أنه جرم صغير في عالم كبير لامتناه، وعليه يقع عبء التغيير وصناعة مستقبله، لا أن ينتظر من يصنع له هذا المستقبل. فالإنسان هو الطاقة الفاعلة التي تغير العالم، وفي الوقت نفسه يتغير هو الآخر، إن التغيير حركة مستمرة وليست متوقفة عند زمن أو مرحلة، أو نموذج. لذلك نجد الثورة الاشتراكية مثلا هي مراحل وليست مرحلة، والنص الملحمي جزء من بنية المرحلة، وليس تعبيراً عن المرحلة. انه يعبر عن حركة ما مغيرة في مسيرة المجتمع.

٧- إلغاء فكرة أن العالم مسير بقوى غامضة وغيبية، بل أن الإنسان الفاعل والمرتبطة بحركة العلم والمؤمن بقدرات البشر على التغيير هو الذي يحدد خطوط المستقبل المنحينة والمستقيمة، فيرفض ما لا يراه منسجماً ومنهجاً.

- ٨- الايمان بالمنهجية الجدلية هو الطريق لفهم الحياة، وإن التراكم الكمي يؤدي بالضرورة إلى تغيير نوعي.
- ٩- يصور المسرح الملحمي التاريخ في العالم بأنه مجموعة أنشطة، المتغيرات فيه متتابعة.
- ١٠- الحرية في الشكل والاداء واستثمار طاقة الممثل والعمل على ربط المسرح بقضايا المجتمع واستعادة دور الإنسان في عملية التغيير وتفهم الناس ان الجميع شركاء بالثروة.

الفصل الرابع:

التقنية والحداثة

لا تتطلق "الحداثة" من النص وحدة، ولا من المخرج وحده، ولا من الممثل وحده، ولا من أي جزئية من العمل الدرامي لوحدها، بل تتطلق من تضافر جهود عدة حقول وجدت نفسها في لحظة تاريخية ما قادرة على إنتاج أدوات فنية تتلاءم وطبيعة التغيير واحتياجات. وفي اللحظة التاريخية نفسها، تصبح الأدوات الفنية القديمة، كلها أو بعضها، عاجزة تماماً عن القيام بوظيفتها الكاملة لإستيعاب القفزة النوعية في التغيير. ما يلاحظ على هذه الحركة الجدلية، أن ثمة عجزاً وقصوراً وجموداً في أداء الأدوات القديمة، وأن ثمة تطوراً وفهماً وابتكاراً في الأدوات الفنية الجديدة. وهذه الحركة لا تتم بفضل وموت الأجزاء القديمة كلها دفعة واحدة، بل باستيعاب ما يمكن تطويره منها، أو تبديل حقل بحقل آخر كأي لاعب لايجيد فنه إلاّ بمواقع معينة من ساحة اللعب. وهذه عملية تطويرية معقدة تتداخل فيها عوامل كثيرة شأنها شأن أي شريحة اجتماعية تاريخية. وكي يكون فهمنا لهذه العملية التطورية المستمرة، لا نركز التطور فيها لجانب المحتوى على جانب الفن. ثمة بنية جدلية متداخلة بين الاثنين، حصيلتها بطيئة وتاريخية ولا تفرز إلا بالإننتاج الجماهيري الفاعل.

لعل الأمر يكون هكذا: كل ما حدث من تطور وتجديد في مسرح القرن العشرين ما هو إلاّ التقنية الجديدة. هكذا يشاع ويكتب. ويعني هذا أن علينا بعد شيوع نظريات الحداثة، خاصة البنيوية والتفكيكية وغيرها، أن نضع المحتوى جانباً، ونعاین فقط التطورات الفنية التي حدثت على تقنية المسرح. وهذا ما لم يحدث. فالتقنية الفنية الجديدة فرضتها الحاجة الاجتماعية للمحتوى الجديد المنبثق من التطور الاجتماعي الهائل للثروات والاقتصاد والتقنيات والعلوم والنظريات، الأمر الذي وسع دائرة

تأثير المسرح والعاملين في المجتمع، وجعلهم نوابض تتحرك تبعاً للتغيرات الجذرية. فمذ القدم توجد نوى حداثة المحتوى في النتاج الثقافي القديم، وما على المفكرين إلا إعادة قراءته بأساليب فنية جديدة، كي يكشفوا لنا في مخزونه من رؤى وأفكار جديدة. مرة ومرات يعاد عرض مسرحيات سوفوكليس ويوروبيدس وشكسبير وستندبيرج وموليير وراسين وجينيه وأرتو وغروتوفسكي وغيرهم، ولكن بطرق فنية جديدة. في حين أن تطور التقنيات الفنية، وعلى كل المستويات، إبتداء من الممثل وحتى الصالة، حدثت في النصف الثاني من القرن العشرين، في حاضنة ثورة المعلومات وفي التغيرات الدراماتية في الفكر العلمي والنظري.

إننا لا نحاول هنا تقديم مسح شامل لهذه التيارات التقنية الحديثة، التي اعتبرها ثورة فنية هائلة، بل نحن نحاول التعرّيج على أهمها، خاصة تلك التي استفدنا منها في مسرحنا العربي، فنقدمها بإيجاز شديد تبعاً لحجم هذه الدراسة ومتطلبات النشر. لقد مكنت التيارات التقنية الحديثة المخرجين من تجديد خطابهم الفني والفكري بالربط بين الهوية المحلية ولغة الجسد، بين ميثولوجيا قديمة والترابط التاريخي بين الأزمنة، ومن تحويل المفردة إلى مساحة من فعل التأويل لتنشيط الذاكرة واغنائها بالحياتي، ومن ادامة العلاقة مع المسرح برؤية رومانتيكية محلية تسهم في بلورة أفكار وطنية، كي يواكبوا فيها التجديد الفلسفي الثقافي العام، ليس في بلدهم فقط، بل في المحيط الأوربي. فنجد هؤلاء المخرجين وهم لا يقفون عند تجربة فنية محددة، ولا عند ثقافة بلد معين، فالحيث البحث مستمر بإقامة ورش عمل وإجراء دراسات بين عدد من مسارح أوربا، حيث تجري الاستعارة المنهجية فيها على قدم وساق، مؤمنين بأن الثقافة

الأوربية المنتوعة تسير بخطى متقاربة ولذا فالتداخل بين تجاربها إغناء لها. إن المعهد الفني في بولندا يغذي فكر وتجربة مسرح جروتوفسكي، وكلاهما يغذيان فكر وتجربة بيتر بروك، وهؤلاء جميعا يكونون ضمن ورشة عمل في مسرح الشمس. وهكذا، يصبح التداخل ثورة معلوماتية بشرية وخبرات متجارة تغني التجارب وتفردها. ولعل البحث في قيم المجتمع وتراثه وأشكاله التعبيرية القديمة يشكل الطريقة الأكثر حضوراً في حداثة المسرح في القرن العشرين، فنجد غروتوفسكي يقدمها بعد أن يشذبها من الأداء الشعبي المبتذل، كأشكال دالة على الهوية الوطنية لبولندا، ودالة على تراثهم الإنساني العريق. ونجد أن كل التقنيات الحديثة، خاصة في مجال الجسد وثقافته، وهي تجد أصولها في الموروث الشعبي الياباني والأفريقي، في تلك النزعة التحررية الكامنة في ثقافة هذه الشعوب. هذه بولندا التي شهدت تقلبات سياسية كثيرة، باعتبارها بلد التجاذبات الأوربية، تتلقى التأثير من كل أبعاد شخصيتها؛ فعلى مستوى الحداثة، استطاعت أن تعيد لرومانتيكيته الخاصة روحها الثورية الشعبية، لتحررها من القيود الأيديولوجية القائمة، ويحولها جروتوفسكي وسفينارسكي وغيره إلى طاقة للحرية: حرية الجسد، وحرية العواطف، وحرية اللغة، وحرية التعبير والشكل. وهذا بيتر بروك يحرق هو الآخر الممثل من أي تبعات ليحوّله إلى طاقة للتأويل والتأمل الكوني بوصفه ممثلاً لكل البشر، وعليه تقع مهمة إيصال أدق المعاني للجمهور. وهذا مايرخولد الروسي، الأستاذ الذي يتطلع لأن يعيد تمثيل كل موروث الشعب الروسي بروح رمانتيكية حرة مقيدة إلى المستقبل، يؤلف سياقاً يجمع فيه بين مدرسة ستانسلافسكي والتجربة الحرة الحديثة. وللمرء أن يقول مثل ذلك عن عشرات المخرجين

اليابانيين الذين جعلوا من موروث اليابان في الكابوكوي والنو تقنيات فنية معاصرة يققون بها بوجه ثقافة الامبريالية الغربية التي احتلت اليابان.

وهنا في هذه العجالة، نسلط الضوء على أسئلة التقنية الحديثة، التي برزت في القرن العشرين، دون أن ندخل في التفاصيل، ونشمل بها:

١ - النص المسرحي

مر النص المسرحي بسلسلة طويلة من تجارب التأليف. فمن نقل الحادثة التاريخية - المعارك والغزوات والحروب الأسطورية والواقعية والخيالية - وتحويلها شعراً إلى مخاطبة حيان الناس اليومية وما يحدث لهم وما هي طبيعة مشكلاتهم والكيفية التي يرون بها واقعهم وغيرها، إلى إلغاء اللغة الكلاسيكية القديمة واللغة الواقعية واللغة العادية والاسطورية والشعبية واعتماد اللغة الإشارية التعبيرية الصامتة، مروراً بعشرات التجارب الفنية التي ابتدأت من تغيير عدد الفصول والمشاهد والتسلسل الزمن ووحدة الأمكنة والإلتزام بحرفية المدخل والبدائية والذروة والنهاية، وجعلها لوحات شعبية متداخلة، فيها الحكاية القديمة وفيها الحادثة اليومية، وجعل لغتها بسيطة مشحونة باليومي والمألوف والنادر، معتمدة المفارقة والمجاز والتورية والرمز وغيرها من أساليب القول الشفهي لتصبح لوحات مستقلة بذاتها.

إن ما يهمنا في حادثة القرن العشرين هو أن هذا القرن شهد تطورين مهمين على مستوى النص.

الأول: هو إعادة الموروث الشعبي والشفاهي والأسطوري القديم إلى الواجهة الأدبية والثقافية، والنظر إليه بوصفة تعبيراً عن هوية الشعب، بمعنى أن تأصيل الهوية يتطلب نصوصاً ذات تاريخ. ولعلنا نجد في نص كلكامش مثلاً هوية لبلاد ما بين النهرين. وتتبع سلسلة استحضار النصوص الشعبية أغراضاً سياسية كما فعلت اليابان كتجد للاحتلال الأمريكي إنها بعثت الروح الفنية الحديثة بنصوصها الشعبية القديمة، فاستحضرت فنون النو والكابوكي وغيرها، وقدمتها بتقنيات

حديثه اكسبتها مشروعية الحداثة الفنية المتأصلة. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فقد مهدت الدراما الملحمية والمسرح الفقير ومسرح البولسوني لهذا الطريق مجالاً فنياً واسعاً عندما صاغ برشت نظرية متكاملة للتأليف والإخراج والتمثيل، تعتمد في الكثير من حرفياتها على تقنية رواية الحكايات الشعبية. واعد غروتوفسكي للمورث القديم الشعبي حيويته معتمداً على طاقة الممثل الذي يعبر بلغته اليومية. "يحاول غروتوفسكي أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله، وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية، إنه يستشعر ما بداخل هذا العالم، ويحاول تفسير كل ما وراء - الكلمة - وما هو - فيزيقي - لكل ما هو مجرد استعارة أدبية أو رمزية. إنه يصدح بسهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفني المعيش فوق الخشبة، ويستخرج المأساة الحقيقية لأبطاله ومسؤوليتهم المخفية تجاه امتهم وتجاه الإنسانية" ^(١) أما بيتر بروك فقد حرك التراث بتفصيلاته الكثيرة ليقدّم عروضاً تستغرق ساعات، مؤمناً أن التلقين لا يكفي، بل المعيشة داخل المسرح والتتبع لكل مجريات الحدث. وثمة عشرات الطرق الفنية الجديدة التي رأت في التراث مادة وطريقة حديثة مغايرة لما كان يراها الكلاسيكيون القدامى والجدد. إنك تروي نصاً ولا تشترك فيه. وفي بلداننا العربية أصبحت هذه العودة للتراث صفة تحديثية كبرى في تأليف النصوص المسرحية، حيث إستلهم كل من الطيب الصديقي وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وقاسم محمد ويوسف العاني ويوسف ادريس ونعمان عاشور وجواد الأسدي ويعقوب شراوي وغيرهم مادة حديثة طورت تقنيات وقدرات فنانين ومسارح واتجاهات. وفي عموم هذه التجربة نجد اتجاهين، أحدهما يلتزم بحرفيات النصوص التراثية ويقدمها لاكتشاف الطاقة الدرامية فيها،

وتقديمها يتم بطريقة فنية حديثة، كما لو انه يقدم شكسبير بؤرية معاصرة، بينما يظل شكسبير موجوداً كما هو. والثانية هي أن يغير الكتاب سياق الحكايات والموروث بما يلاءم وحاسة الاعتراض والرفض والاحتجاج على الاوضاع الراهنية، ويعيد التزام بالقديم نصاً ولكنه يحرف لصالح موقف نقدي معاصر. "إن الدراما الحديثة تتميز، مثل أي نوع أدبي، بأنها ترينا الحوار الداخلي للفكر، صراعاً للأضداد، وتتضمن أسساً أخلاقية تشكل وضعية الإنسان داخل مجتمعه، وهي ليست مجرد إشكالية شكلية" من رومانتيكية مسرح الروح" أو "مسرحية المشاعر"، بل هي مسألة ديالكتيكية تشمل وجهات نظر، وتبحث بشكل عضوي عن إشكالية مسرحية للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات، تأكيداً على حرية المسرح، وحرية الإنسان بالضرورة^(٢)

أما التطور الثاني فهو تأليف نصوص تتلاءم وإيقاع الذات. والذات هنا لا تعني الفرد، بل الإنسان المتوحد، الإنسان المشغول بأسئلة الوجود والفكر والحياة والسياسة والحق. وهذا النص الذي ينبثق من حاجات إنسانية متجددة يطرح مشكلات فلسفية عميقة تتصل بالاوضاع الراهنة للحكومات والدول والسياسات وحقوق الإنسان والعدالة والقانون ومصائر البشر والاستعمار. وهذه النصوص تصنع أسئلتها، على العكس من النصوص القديمة التي تأتي من التاريخ والتراث والأديان بأجوبتها في ركابها. هذه النصوص تؤلف نفسها بأدوات ملايين الذوات المتفردة في العالم، حيث لا تقف خلفها طبقات، أو أحزاب، أو دول. إنها أسئلة الشك الباحثة عن نصوص منفتحة على التجريب والتجديد، وثمة آلاف النصوص ظهرت وانتجت من طريقة برشت وهو يستعير حكايات الشعوب، وآلاف النصوص خلقت من طريقة جودو وهو يبحث عن من

ينقذ البشر من مصائرهم المجهولة، ومثلها ملايين النصوص التي فكرت
عن طريق إعادة صياغة الحياة اليومية دراميا وهي تسعى لتشكيل
صورة مرنة للحياة. وهكذا، فالنصوص المفتوحة لم تأت من القراءة
أو الكتابة والمران، وإنما من العيش ثانية في التجربة القديمة مع الرؤية
الأكثر تبصرا في المساحات الفارغة من تلك التجربة كما يقول بيتر
بروك في المساحة الفارغة.

٢-الرؤية الاخراجية

ليس من السهولة أن يتحدث المرء عن تجارب الإخراج الحديثة دون أن يمر بأساليب تحديث النصوص، وأساليب تحديث التمثيل، وأساليب التقنية الحديثة. فالإخراج ليس حاصل تحصيل أدوته الذاتية فقط، وإنما تحصيل العلاقة بين أحداثه وحداثة النص والتمثيل والتقنيات. وقدما بُحثت هذه العلاقة بين النص والإخراج والتمثيل والديكور، وأطلق عليها اسم يجمعها في بوتقة واحدة هو " العرض المسرحي". الذي دخل حياتنا المسرحية العربية في السبعينيات كثيمة جامعة للعملية الفنية كلها. وكان أول من نظر للعرض المسرحي الفنان قاسم محمد في العراق، كطريقة يعمم فيها دور المشاركة الجماعية لعناصر الفن المسرحي البشرية والتقنية، فبدأت المسرحية المعروضة تأليفاً جماعياً كل مؤلف حيث يختص كل مؤلف بتأليف جزء من العرض بجموعهم كامل العرض المسرحي. ولأول مرة، تم كسر احتكار المؤلف والمخرج والممثل والديكورست وغيرهم، وبدأ هؤلاء يعملون الآن كفريق عمل متجانس، ويسيرون سوية خطوة بخطوة باتجاه إنضاج واكتمال التجربة. ثمة تداخل شعري بين العناصر كلها لتأليف نسق درامي يشمل كل جزئيات العرض. ولأول مرة، جرت الإشارة إلى أن مفهوم العرض المسرحي يشمل الصالة والجمهور واللافتات والبوسترات والإضاءة ودليل القاعة، والنقد والدعاية. لقد تفكيك الكثير من المفاهيم السابقة التي تحدد المسرح بالنص أو بالإخراج أو بالتمثيل. كما أوضح مروجو العرض المسرحي

أن ثيمة البنية الكلية الموحدة، هي الطريقة الفنية التي دخلت اهتمام النقد بوصفها خطاباً جدلياً حديثاً يشترك في صياغتها عناصر عدة لتطرح إيديولوجية جماعية تعبر عن موقف ما. هذه النقلة من الفردية إلى الجماعية وسعت من قاعدة إحتواء المسرح لفنون أخرى. وقد رأينا في مراحل مهمة من تطور العملية المسرحية أن إشتراك فنانون تشكيليون في ديكورات العروض كجزء من تجسيدهم للأفكار على مساحة واقعية، والتي يكون المنظور فيها بالنسبة إلى المشاهد أقرب للواقع، لكن أجزاء هذه المشاهد تؤلف سياقاً فنياً يغرب الواقع ويعمق الأحساس به بالرغم من شعبيته وألفته.

ساهم مفهوم العرض المسرحي بتأكيد إجتماعية الفن وشعبيته كجزء من نظرية الواقعية الإجتماعية للفن للتخلص من طابع الإنتاج الفردي والهيمنة البرجوازية عليه، ولكسر حدة النص المقدس، والمدرسة الإخراجية المهيمنة، وطرق التأليف الساكنة. إن إفساح المجال للعاملين بالمسرح لأن يستعيدوا شخصياتهم التي كانت ضمن مفهوم العاملين المؤجرين، وليس الفنانين ذوي الكفاءات، دفعت المسرح إلى الشارع والصالات الشعبية، وقربته من الأعياد والكرنفالات، وجردته من أبهة البرجوازية والأرستقراطية، وجعلت عامة الناس تشترك في صياغة الرأي. لقد أضفت الحياة الإجتماعية إيديولوجيتها على الفن فطبعته بهويتها الإجتماعية التقدمية بسعة تنوعها وقدرتها على إشراك جمع من الناس في العمل. "إن نمو القوى المنتجة سيؤدي بالضرورة إلى ظهور وسائل تكنولوجية ستكون شكلاً فنياً خاصاً بها، شكلاً يتبلور بسرعة ويزاحم تفوق الأشكال التقليدية، وفي غالب الأحيان يغير معالمها"^(٣).

ثم إبتدعت فكرة العلامة، مستعارة من أرسطو، لتصبح مادة البنيوية والسيمائية الحديثة، وأداة نقدية مهمة في سياق حداثة النقد. فوجدت في المسرح الأرضية الأكثر وضوحاً لتطبيقها عندما ربطت بين النص والتمثيل، والجمهور والثقافة العامة، والإخراج " إن كل ما يشغل في السياق المسرحي على الخشبة يتحول إلى علامة" (٤) هكذا تصف انغليكا هورفيز عمل برشت، يقول برشت " إن هدف المخرج هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة، وأنه لم يعنه إطلاقاً إن كان الممثل متحمساً أو بارداً في العملية" (٥). أنه يسعى لجعل العرض مجموعة علامات إجتماعية وليس تنفيذاً لقدرات ممثل أو ديكورست. إن غايته أبعد من العاملين في المسرح، إن غايته هي مسرحة الحياة، والبحث عن الفئات الإجتماعية التي ينوي مخاطبتها وإرسال رسائله الفنية إليها. والمخرج الحديث لا يعتمد التعمية في العرض فيقدم عرضاً حيادياً لا هدف من ورائه، إنه يسعى إلى فهم تركيبة المجتمع الطبقي كي يوجه إليها خطابه، بنية إيديولوجية تؤكد شفرة العلامات المرسلة عبر العرض المسرحي. ومنطق الحداثة في الإخراج الحديث أن الإشارات المرسلة من وجهة نظر جدلية- أي التمييز بين الإشارات الإجتماعية والإشارات الجمالية/ الوجدانية- لا تنطلق بحيث تذهب كل إشارة أو علامة باتجاه واحد، بل بالإتجاهات جميعها. ثمة إجتماعية فيها مصحوبة بجمالية وجدانية، دون أن يعني ذلك تماهياً مع العرض. فالمسرح ينمو بتفاعل الفنون المشاركة فيه، وهي علاقته بالثقافة العامة وتطور عناصر الحداثة في المجتمع. من هنا فحقل الإخراج في القرن العشرين يجمع بين حقول معرفية كثيرة، حقول تنبثق من داخل العملية الفنية نفسها، كالتمارين، وكتابة النصوص، وتعديلات المخرج، وأفكار الدراماتورج، والقراءات المتعددة

للممثلين، والملاحظات اليومية على التمارين، وحقول من خارج المسرح، كروية المخرج للعالم وتاريخ التجربة، والمدونات المتعلقة بالفكرة، والملاحظات، واليوميات، والمقالات النقدية التي تقال عنه وعن تجربته كل هذه العوامل الداخلية والخارجية تتضافر معاً لإنتاج علامات إجتماعية، تجمع بين الخطاب الإجتماعي والجمالية المتطورة..

تؤكد جمالية العرض المسرحي على أهمية أن يحدث التطور متساوياً في جميع عناصره بالرغم من أن ذلك غير ممكن تاريخياً، فلم يكن نمو المسرح ممكناً بمعزل عن نمو عناصره متضافرة. لقد أعطت السينما مثلاً، وهي تقنية هائلة في جمع الأزمنة والأمكنة المتباعدة في لحظة واحدة، أعطت المسرح إمكانية أن تلعب الصورة الفوتوغرافية فيه دوراً أساسياً في تقنيته وتطوره. وقد إستفاد المخرجون الحداثيون كثيراً من التقنية السينمائية معمقين بها إتجاههم الحداثي. وتحدث الكتب عن تأثير برشت على السينما ثم تأثيره على الاشتراكية الألمانية والأمريكية.

كانت الطريقة التي إعتمدها جروتوفسكي في مسرحه الفقير هي أنه أقام ورشة عمل للتمارين، أطلق عليها اسم "المعمل" ويقول النقد عنها " أنها الورشة المسرحية الأولى في عالمنا. وفي هذه الورشة لا تنفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية"^(٥). وطبعت ورشة المسرح إخراج غروتوفسكي بطابع دراما المسرح الفقير، أي أن " العرض المسرحي عبّر عنه داخل صالة عارية عرياً كاملاً، يقبع في مركزها، أو في إحدى زواياها الممثل العاري بجسده وبصوته، ليعبّر عن آله وتحرره الداخلي. ولم تكن هذه الوسائل تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية، ولكن عبر الشعور والأحاسيس المَقْطَرَة، وبوساطة الحرية الداخلية للممثل، الذي أصبح بدوره أكثر تعبيراً عن نفسه، بفضل مختلف وسائل التعبير

الخارجية والداخلية التي يملكها، حيث يتفهم - بشكل مكثف - ليس فقط قضيته الحياتية/ الفنية/ الوقتية/ المعروضة فوق خشبة المسرح - بل يتفهم العالم بخبئه وليس بدلالاته المنطقية. بشموليته وكليته." (٦). يبدو أن جروتوفسكي ينطلق من معاناة شاملة لوضع بولندا السياسي عبر أزمنة إحتلال متعدد - البروسي والإشتراكي ، وهذا يعني أن العودة إلى رومانتيكية بولندا التي أكدها الشعراء، وهي رومانتيكية خصوصية جداً حتى أن البابا كتب مسرحيات فيها، هي في صلب مهمة الهوية الوطنية. ولم ينطلق جروتوفسكي من فراغ، فثمة مثيولوجيا بولندية غائرة في الذات الجمعية، تنحو إلى العزلة والتكوين الذاتي لأن بولندا تمتلك من إستقلال الهوية ما يمكنها فعل ذلك، وكانت كل ثقافتها البحث عن هويتها الوطنية، مثل اليابان والصين كردة فعل منهجية على الثقافات الأخرى. لذا يعتبر جروتوفسكي بطلاً وطنياً. وفي الإتجاه ذاته هل يمكن إعتبار الحداثة في الإخراج جزء من الهوية الوطنية؟ أم أن الحداثة تقود في مراحل من تطورها إلى الإعتماد على ثيمات تراثية وتاريخية، لكنها ستتخلى عنها عندما تبدأ مرحلة الاندماج العالمي، وهي مرحلة ما بعد الحداثة؟.

يصف بيتر بروك معمل جروتوفسكي بأنه "مركز بحث" ولعله المسرح الطليعي الوحيد الذي لا يعد فقره نقصاً فيه، ولا تؤدي فيه الحاجة للمال إلى إستخدام وسائل قاصرة تؤدي - على نحو آلي - إلى تخريب التجارب. في مسرح جروتوفسكي - شأن كل المعامل الحقيقية - تكون التجارب العلمية صحيحة لأنها تلتزم بالشروط الأساسية للتجريب. ثمة " في مسرحه تركيز كامل تمارسه جماعة صغيرة العدد، وثمة وقت لا

نهاية له، وهكذا... وإذا كنت معنياً بكشفه عليك أن تمضي نحو مدينة صغيرة في بولندا" (٧).

يتجه الإخراج إلى نقطتين مهمتين.

الأولى: هي الإتقان في جعل الحرفية وسيرورته علماً من خلال المحترف المسرحي أو العملية ويمثلها جروتوفسكي.

والثانية: هي تضمينه أبعاداً شعبية كي يقرب الناس منه، ويمثلها برشت. وعلى أن النظريتين تبدوان متباعدتين، إلا أنهما تلتقيان في الحرفية والتقنية؛ فالملمحية عند برشت لا تعني الابتذال، والمعملية عند جروتوفسكي لا تعني الصرامة بدون روح، وكلاهما تعنيان بالفنية التي لن يتأتى وجودها إلا عبر تقنية متقنة وشعبية مفتوحة.

لم تقف تجارب الإخراج عن هذين الأسلوبين، ففي العالم اليوم مئات التجارب الفنية المهمة. ولا يعدو ما نجده في مسرح ما بعد الحداثة الذي يعتمد على الجسد ولغة الإشارة وإنعدام الكلام أن يكون طرائق فن جديدة لم تستو بعد على منهجية ثابتة. وقد شهد مهرجان الإسكندرية الرابع شباط ٢٠٠٧ تجارب عدة لمسرحيات من حوض البحر الأبيض المتوسط، لم نسمع فيها كلاماً بقدر ما كانت العروض حركة وإنارة وجسداً وأفعالاً وإشارات.

٣- التمثيل

تختلف أسئلة التمثيل عن أسئلة الممثل؟ أجد أن التمثيل أشمل من الممثل، وأبعد تصوراً عن الشخص المؤدي للدور. إن التمثيل طريقة فنية يمكن أن تعلم، بينما الممثل فرد ذو جسد وأداء. ومن هنا تكون أسئلتنا عن الاثنين منفتحة على التجريب. لنحصر مفهوم الممثل بالمؤدي للأدوار، وليس بصفته ممثلاً لطبقة أو شريحة اجتماعية تظهر على المسرح لتعلن بمكرفونها عن حال أوضاع طبقاتها أو فئتها. هكذا كان الحال مع المسرح الإشتراكي. لكن مثل هذه المهمة النقدية الاجتماعية لم تنتج فناً، بل انتجت مكرفونا يعبر بالصوت والحركة عن حاجات فئة وعن موقفها الإيديولوجي. وقد كان مثل هذا الدور منسجماً وطبيعية التأليف الأدبي في العشرينات، عندما كان الأدب كله، بما فيه المسرح، يعبر عن حاجات اجتماعية بصيغة فنية جماهيرية تقترب من المنشور السياسي. مثل هذا الممثل، بالرغم من أهميته، لم يعد له وجود اليوم. لكنه أسس على المدى البعيد تقاليداً مسرحية جعلت ستانيسلافسكي يعيد ترتيب بيت المسرح بممثلين متعلمين ومتقنين. في حين أن مايرخولد وبرشت وفاخناتكوف وبيتر بروك وجروتوفسكي وغيرهم كما يشير برشت في مقالة المسرح والتجريب " قاموا بإغناء إمكانات تعبير المسرح بشكل مدهش، وبحيث نمت قدرة المسرح على الإمتاع بالضرورة. وخلق فن الفرقة مثلاً شكل مسرح مرّن وشديد الحساسية" (٨).

يمكن إجمال تطور فن التمثيل بثلاثة اتجاهات:

١- أن لا يوجد تمثيل في التيارات الحديثة يسمى تمثيل مسرح خالص، بل يوجد تمثيل فقط. ويعني ذلك ان إلغاء خصوصية التمثيل الخاص بالمسرح وجعله تمثيلاً عاماً. وهو ما مهد لأن يغتني الممثل بالتمثيل في السينما وبالتمثيل في الكابريه والتمثيل في الأعياد الشعبية. وقد منحت هذه الطريقة للممثل طاقة وحرية غير محددة في الأداء والتنوع المسرحي، والتي مكنته من أن يفتح على فنون أخرى ليصبح التمثيل فناً هجيناً مستقى من فون عدة، بما فيها الفنون الشعبية القديمة. وتبع ذلك بالطبع وجود أرضية فلسفية انكسرت بها الانواع الأدبية وتداخلت بعضها ببعض نتيجة تنوع مصادر الفعل المسرحي، ودخول التأليف والإخراج مجالات حياتية. كل ذلك حال دون أن يكون المسرح مجرد نص يعرض أمام الجمهور بقدر ما هو خطاب معين يوصلة مجموعة من الممثلين للجمهور بأساليب فنية شعبية متضمنة التسلية والفرجة، لتمكن هذا الخطاب من ان يحمل أيديولوجيا تقدمية مناهضة لأساليب العروض البرجوازية التي كانت مختصة بخدمة أهدافها. وهكذا، أفضى تنوع فئات المشاهدين وتعدد أمكنة وأزمنة العرض وتقديم النص بلغات عدة إلى جعل فن التمثيل يكتسب شعبية وانتشاراً ويخرج من الصالات إلى الشوارع، ومن اللسان الكلاسيكي الموجه لجمهور منتقى إلى اللسان الشعبي المتغير النبرات وإلى عامة الناس. ونجد التجارب الحديثة اليوم تمزج بين فنون عديدة: فنون الصوت والإلقاء، وفنون الجسد، وفنون الأيماء وفنون البانتوميم، ليصبح أداء الممثل تياراً من الأفعال والحركات والأشكال. وقد إشتغل على هذه المسرح الملحمي،

وكذلك المسرح الشعبي بكل تياراته. لقد وضع برشت سلسلة تعاليم للممثل سماها "حول مهنة الممثل"، - لاحظ كلمة مهنة - فالتمثيل لم يعد هواية بل إحتراف وعمل يدخل في صلب العلم، ثم وضع قولعد سماها "قواعد ابتدائية للممثل" ثم لخص المسائل العامة على الممثل ان يتجنبها ثم وجه رسائل للممثلين (٩).

٢- طريقة تحرر الجسد من الكلام، وهي الطريقة التي اشتغل عليها جروتوفسكي، والتي أعادت الممثل إلى جذوره اللغوية القديمة، وإلى تراثه القومية وإلى الروح الثورية التي يمثلها الحرر من القيود المفروضة على اللغة والجسد، فكان الجسد وطاقاته المخزونة هو الميدان الذي يحمل حقيقة موقف جروتوفسكي الوطني. وقد جرى على المستوى العلمي اكتشاف مراكز الأفعال في الجسد ومركز المختبريون في الورشات الفنية على تثوير هذه المراكز وحساب رد أفعالها. الأمر الذي غيرت مراكز ردود الأفعال والاستجابات وشملت بالتغيير كل أعضاء الجسد وليس فقط الأيدي واللسان، وتطورت هذه الطريقة باتجاهات مختلفة اتجاه جروتوفسكي الذي جعل الممثل طاقة ابداعية عارية من أي متعلقات خارجية، وطريقة برشت التي جعلت الممثل طاقة خلاقة تؤدي أدورا اجتماعية مسلية وتعليمية، ولكنها ناقدة يرويها ممثل ولا يندمج بها، وأصبحت طريقته اليوم أكثر شيوعا في التمثيل فالجسد المتحرر من أي متعلقات أخرى يصبح كله علاماتيا يوصل رسائل بمتخلف الطرق عبر الإداء، إلى جمهور متنوع، وبالرغم ضعف العلاقة بين المسرح والسميولوجيا إلا بحدود، نجد هذه الطريقة تصبح عاملا مهما في اتجاهات المسرح ما بعد الحداثة، الذي الغى اللغة المنطوقة كلياً، واعتمد

على حركة الجسد والإشارة التعبيرية وردود فعل وقدرة البصر على صياغة رؤية عما يحدث.

٣- الطريقة الحديثة الثالثة التي يشتغل عليها مسرح اليوم، فهي أنسنة الأشياء ومنحها دوراً مهماً في الأداء. فبعد أن كانت أشياء المسرح مجرد ديكور واكسسوارات تحيط بالممثل وتصبح ملحقة لحركاته ولغته وتؤدي وظائف ثانوية، تحولت إلى لغة مستقلة تدخل في صياغة النص، ويجري توظيفها لتعميق الفكرة.. ولم تعد مسائل الديكور والإنارة والاكسسوار مجرد قطع واقعية، بل أشياء مؤنسة لها لغتها وحوارها وفعلها الدرامي. إن للأشياء روحاً تملأ بها المكان وتسبغ عليه مخيلتها الكامنة فيها، وغالباً ما تكون بمعزل عن لغة النص وأفكار المخرج، وتستمد روحها من الموقع الذي تحتله. فإذا صار أن وضعت الأشياء في غير موقعها، تموت روحها ويجف لسانها. وقد بدأت الأشياء اليوم اليوم تمثل وتتطق وتتحدث بالأيماء والإشارة لتغني المسرحية. إن المشهد المسرحي لا يمكن تركيزه أو تكثيفه ضمن الكلمات التي تنطقها الشخصيات كما يقول اندريه تاركوفسكي، بل، ضمن الإنسجام الداخلي بين الكلمة والمعنى^(١٠) فإن "الصلعاء والكراس" ليونسكو وغيرها هي عبارة عن الأشياء وهي في حال الترميز، وقد وضعت في المسرح وليس على المسرح، وهي تحمل طاقة الفعل الدرامي وشحنته. إن الأشياء تتحرر من قيودها البلاستيكية وتتحول إلى رموز دالة على فئات ومراكز وتوصيفات وأزمنة وأمكنة. ويبدو تأثير الفلسفة الظاهرانية هنا واضحاً، كما أن الرواية الفرنسية التي أعطت للأشياء لغة فنية عالية قد أسهمت هي الأخرى في إضفاء مسحة جمالية على الأشياء في المسرح. لكن النقلة الأكثر جمالية في المسرح عندما دخلت السينما والفوتوغراف والوثائق التسجيلية لتصبح مع الأشياء ومع الممثل عالماً فنياً متعدد

النبرات، والتي أعطت للتمثيل الحديث مجالات قول ما كانت متاحة في المسرح الكلاسيكي. وهي حركة بدأها المسرح التسجيلي ثم المسرح السياسي ثم مسرح الشمس ثم المسرح الملحمي. وكلها تتبع من الأكتشافات الهائلة التي وفرتها علوم التقنية الحديثة وهي تبحث عن مساحات جديدة في الواقع لمسرحتها أو إدخالها إلى المسرح. هذه الطريقة تدخل ضمن عالم الحداثة كله، بما فيه الهندسة وجغرافية خشبة المسرح، والجسد، والسينوغرافية والمكان. من هنا نجد التمثيل اليوم لوحده فناً مستقلاً أو أنه كاد يتحرر حتى من النص والإخراج، لنجد أشكالاً منه في الساحات والمتاحف والحدائق ودور السينما دون أن يكون هناك مخرج أو نص أو مسرح. ويمكن القول أن السينوغرافيا اليوم هي الفعل الناتج من تضافر كل الموجودات على خشبة المسرح. فالسينوغرافيا هي الإطار الشامل الوافي لكل العناصر المرئية فوق خشبة المسرح: المعمار، الديكور، الأزياء، الكتل، الإضاءة، المهمات المسرحية، الإكسسوارات، وعلاقة كل هذه العناصر بالمثل والمجاميع فوق خشبة المسرح" (١١).

٤- فضاء العرض المسرحي

I

أصبح الفضاء جزء من شعرية العرض المسرحي. والتغييرات الجذرية التي حدثت على الإخراج والتمثيل والتقنية إنما حدثت في المكان، أي مكان العرض، وهو الخشبة الصغيرة التي إنفتحت لتضم كوناً مترامي الأطراف، والتي جعلها المخرج الحديث ساحة للصراعات الكبيرة والصغيرة، وجعلها بيتاً ومركز حكم، ومجالاً متخيلاً وواقعياً، تتجاوز عليها الأحلام والوقائع، وتصاغ فيها الإرادات، وتتهزم وتتصر فيها الجيوش. كل هذا على مساحة محدودة. لكن الرؤية الحديثة حولتها إلى فعل فجردها من مكانيتها الواقعية لتصبح مسرحاً شاملاً وفضاءً مترامي الأطراف، احتوى ليس حركة الممثلين ورؤية المخرج، وإنما التصورات المنهجية لتيارات ومدارس فنية مختلفة. ويشير الباحث جميل حمداوي إلى ثمانية تصنيفات لجماليات الفضاء المسرحي،^(١٢) هي الفضاء الفارغ يقابله الفضاء المؤثث، والفضاء التجريدي الذي يحول العرض إلى علامات؛ والفضاء الفانتاستيك الذي يعتمد على الخارق والعجيب والغريب؛ والفضاء الشعري الذي يعتمد الإيحاء الشعري والصوري؛ والفضاء الباروكي، وهو فضاء درامي يستعمل الزخرفة؛ والفضاء الكوليغرافي الذي يعتمد على الجسد وتلويناته؛ والفضاء التراثي الذي يعتمد على توظيف السينوغرافيا التراثية وتقنياتها؛ والفضاء المرجعي الذي يحاكي المخرج فيه الفضاء الخارجي. وبالرغم من إعتباطية التي تتسم بها تصنيفات الكاتب، إلا إنها تحوي قدراً من الفهم لأبعاد الفضاء المسرحي الذي خلقه المكان في مخيلة المخرجين، وفي ما

تتطوي عليه النصوص الحديثة من إمكانية فتح آفاق جديدة في العرض المسرحي.

من هنا لا يمكن أن نفكر بوجود مسرح بدون مدينة. المدينة تكوين حضاري يتألف من عناصر بنائية، من بينها العمارة، والفراغ، ومواقع العبادة، والأسواق ومراكز الحكم... الخ. وهذه المدينة هي التي تفتح آفاق التأمل في الفضاء وفي العرض المسرحي. وكل ما يقال من تجديد وتطوير لا يتم إلا بوجود مدينة متحركة. وكان تبليغ التعاليم الدينية قديما قديما هو الشكل الرابط بين المسرح والمدينة. ولتذهب أبعد من ذلك إن ما يؤكد علاقة المدينة بالدين هو أن جذرهما اللغوي واحد "لسان العرب". ووفق هذا السياق، نجد إرتباط المسرح بالمدينة- خاصة في عصر النهضة- حتى يختص المسرح بجزء من مهمات الكنيسة، وإن بطريقة درامية، تتضمن الطقوس الشعبية التي تساعد الناس على تلمس الطريق الأصوب. من هنا جاءت منصة المسرح اليوناني في مواجهة الجمهور الذي يتحلق حولها بشكل نصف دائري، بينما شكلت خشبة المسرح مظاهر المذبح في العرف الكنسي. وإذن، فإن الشابة المكاني بين المسرح والمعبود، هو ما جعلهما يخضعان معا لبنية الوحدة المهيمنة على كل عناصره. فبينما يختص المعبد بالتعاليم السماوية، يفتح المسرح على التعاليم الفلسفية والفكرية والاجتماعية. إن المسرح، شأنه شأن المعبد والسوق والعمارة والسكن، هو مكان من أمكنة هذا الفضاء الكبير. ولأنه نشأ في المدينة، إقتصر المسرح روحها فتحول إلى فضاء أصغر في فضاء أكبر، مؤثث بالديكور، والإسكسوار، والسينوغرافيا، والممثلين، والحركة، والجمهور. فضاء أصغر في فضاء أكبر، هذا هو شأن خشبة المسرح. إلا أن الطرق الفنية لأشغال هذه الخشبة- الفضاء

الأصغر - هي التي منحت المكان في المسرح مسميات فكرية من قبيل: المساحة الفارغة، المكان التجريدي، المكان المرجعي، وغيرها، تبعاً لرؤية كل مخرج أو إتهاء أو مدرسة، في الكيفية التي يشغل المخرج بها خشبة المسرح. وبالرغم من ذلك بقي مفهوم الفضاء والمكان عنصرين فاعلين في تركيبة خشبة المسرح، ففي الرقعة الصغبر - الخشبة - يمكن إتهاء فضاء المدينة برمزفة هيكلفة تسهل للجمهور أن يوجد في الفضاء المدينف، وفي فضاء المسرح في الوقت نفسه.

إننا كلما تحدثت المدينة، كلما كشفت عن عناصرها المعمارية بالتحديث أيضاً، وكلما ضعفت علاقة المدينة بالدين، تغيرت مهمة المسرح لتصبح أكثر اجتماعفة. وكلما تنوعت طرائق التألف وطرق الأداء وأضيفت للمسرح عناصر فنية وتقنية، تغيرت مهمة ووظائف المكان. ولذلك يكون المكان أكثر عناصر العمل المسرحف عرضفة للتطور. ونشهد اليوم تغيراً جذرياً في المكان المسرحف: مسرح الشارع، مسرح المقهى، المسرح التقليدي القديم ذي الطراز القوطف، المسرح الوطني الذي يحمل خصائص معمارفة محلية، مسرح النوادي، مسرح الكابريهات، مسرح الأعياء، المسرح المتجول، المسرح السيرك، وغير ذلك من الأشكال الفنية الجديدة. لكن علينا إدراك أن كل هذه الأشكال من نتاج المدينة، في حين ابتعد الدين، إن لم يكن قد أصبح مناقضاً بطروحاته للمسرح في جانب آخر.

II

إن ما يهمناف في هذه العجالة في المكان المسرحف هو خشبته، والتي رسمت عليها معالم الجغرافية الذاتية للعرض. فهناك تقسيمات حرففة،

قسمت جغرافيته إلى يمن ويسار، أعلى وأمام، ووسط وبؤرة، ثم إلى تقسيمات داخلية تحدد إنتقال الشخصيات وتدل على الحوار وتعبر عن تمايز الشخصيات الاجتماعي والفئوي ضمن مجتمع المسرحية. لكن هذه التقسيمات سرعان ما ضرب بها عرض الحائط نتيجة لتغيير خطاب الشخصيات، فتبع ذلك تغيير في مواقع الشخصيات التطبيقية والفكرية، وتحولت حاسة الأدباء ومؤلفي النصوص من سرد حكاية ما إلى سرد موضوع يتعلق بالقضايا المصيرية للإنسان، لتصبح خشبة المسرح ساحة جمالية وفكرية تمنح الخطاب دلالة فنية. فمن يحتل مقدمة المسرح، يكون خطابه أقرب إلى الجمهور، وهو قد يحمل بالتالي خطاباً ثورياً وحقائق تخص عموم الناس، في حين يوسم الذي يحتل موقعاً في يمين المسرح بالتعبير عن بالإرستقراطية أو القيادات أو السلطة أو ما شابه ذلك. ولك أن تقول مثل هذا عن بقية الأمكنة الجغرافية التي تتلاءم وسياق وموقع الشخصية الفكري والتبقي. لكن هذه الخريطة ضرب بها عرض الحائط أيضاً في مسرح اليوم، وأصبحت أمكنة الخشبة كلها ذات تأثير مباشر في صياغة الخطاب المسرحي الذي يمتلك بلاغته المباشرة، مع الإبقاء على مناطق أعلى وأسفل ووسط بتأثيراتها الدرامية الشيقة، وهي مواقع تعطي لخطاب الشخصية دلالة جمالية أكثر من دلالتها التطبيقية والفئوية.

بعد أن أزيح الحائط الرابع، وكسرت المسافة بين الخشبة والصالة، تغيرت مواقع الشخصيات بتغير أدوارها، لنجد خشبة المسرح تتغير وظائفها هي الأخرى تبعاً للحركة التحديثية التي تجري في عناصر المسرح الأخرى. وقد سعى عدد من المخرجين إلى إجلال الجمهور على خشبة المسرح، بينما جعلوا الشخصيات تمثل في الصالة، في حين

جعل آخرون الممثلين ينهضون من بين الجمهور ليعتّلوا المسرح، ثم يعودون ثانية للصالة، أو يدخلون ويخرجون منها وإليها. هذا التبادل بين الصالة والمسرح أصبح ملمحاً حدائياً نجدة في تجارب عدد كبير من الأعمال المسرحية الحديثة.

لكن جمالية خشبة المسرح تبقى مؤثرة وفاعلة، سواء أكانت مع الممثلين أو بدونهم، فهي مسافة مشحونة بالتأويل؛ فنرى جروتوفسكي يحولها إلى كيان فارغ، غرفة أو فضاء مجرد من أي أكسسوار أو ديكور. ويسمّيها بيتر بروك "المساحة الفارغة" ويركب عليها فاخنا تكوف آليات التقنية الحديثة ليزيد من الإبهار بالواقع. ويجعل منها برشت كيانا اجتماعيا يوجه من خلاله خطاب الناس الشعاديين.

III

لا شك في أن أي تقسيم لجغرافية المكان المسرحي إنما يشكل قيوداً مصطنعة لا يمكن للمخرج أن يتجاوزها. ولكن ما حدث عكس ذلك تماماً؛ إذ إننا نجد النصوص المسرحية التي تنطلق من إشارات وأفكار كبيرة وهي تفرض لغتها الإشارية على جغرافية المسرح. إن من يعالج أقبية دستوفسكي أو معاناة أوديب لا يمكنه إلا أن يسقط أفكار النص على الخشبة، فتنصاع له موزعة نفسها بمسافات وكتل تعبر عن مضمون ودلالة النص بغض النظر عن أن يكون هناك أعلى أو أسفل، يمين أو يسار. إن الثورة التي خلقتها المساحة الفارغة عند بيتر بروك، والغرفة الفارغة عند جروتوفسكي جعلت العالم كله موجواً في جغرافية الفراغ، وبغض النظر عن وجود إكسسوار أو إضاءة، فالتمثيل ذلك أن التمثيل ملأ هذا الكون المكاني المشغول بسحر الجسد والإشارة والآلهة. ويسمي بروك المسافة الفارغة بأربعة أسماء: "المسرح المميت،

والمسرح المقدس ، والمسرح الخشن، والمسرح المباشر^(١٣). وهذه التسميات مأخوذة من الأغراض، فالمسرح المميت هو المسرح التجاري، والمسرح المقدس هو الديني، والمسرح الخشن هو الشعبي، والمسرح المباشر هو الحديث. إن هذه التسميات تنطلق من الجغرافية الحية خشبة المسرح التي فرضت تسمياتها على النقد والتجربة. وعندما أزيحت الستارة في المسرح الحديث، وبدأت خشبة المسرح مكشوفة للجمهور، جرى تألف بين فضاء الصالة وفضاء خشبة المسرح وأقترب أحدهما للآخر. لم يعد ثمة أبهام أو غموض في المكان، بل شاعرية شملت كل جزئية فيهما. وكان ذلك دالة على إجتماعية المسرح وكسر أي حالة إغتراب مكاني يشعرها المتفرج. لقد أحدثت هذه الحال ثورة هائلة في قلب تصوراتنا عما كان سيقع وراءها. فقد كنا نحقق بالستارة الحمراء، كما يسميها بروك، ونحن أطفال أو كبار، لأننا سنرى بعد لحظات ما خلفها، وعندما تُضرب الدقات الثلاث الأرسطية القديمة، نكون قد هيأنا بصرنا لرؤية ما تخفيه الستارة. وفي اللحظة التي تتفتح فيها الستارة نكون قد دخلنا عالماً جديداً مختلفاً عن عالم الصالة الواقعي وعن بيوتنا وشورعنا، عالماً ستجري فيه أحداث ما، تروى بلسان بشر وسنستمتع بما نرى، ونتعلم مما حدث، ونطري على هذا الدور أو ذاك، ثم نحتفظ بقدر ما من فهم المسرحية. في هذه اللحظات، لم نكن نشعر بجغرافية أو تاريخ المسرح، بل نشعر بأننا أمام حركة، وهذه الحركة ستصاحبها حوارات، وسنجد أنفسنا بعد أن يمضي الوقت في مكان مألوف، صنعت ألفته تلك المسافات بين شخصية وأخرى، عندئذ نعرف من التقارب والتباعد في المسافات بين الشخصيات، مدى حميمية العلاقة، فالمسافة وحدها هي التي تجعل اللغة مشبعة بالمواقف.

الفصل الخامس

الفصل الخامس:

الحدائث في المسرح العربي

١ - تيارات وتجارب

I

ما نحاوله هو البحث عن ملامح الحداثة في المسرح العربي خلال هذا القرن، وبالطبع ليس بمستطاع أي باحث، بالطبع، أن يشمل كل نتائج القرن العشرين في مقالة واحدة، بل ولا حتى في كتاب. ولذلك إختارنا زاوية الأسئلة الحديثة التي يثيرها المسرحيون العرب بأنشطتهم التأليفية والأخراجية والتمثيلية خلال هذه الفترة الطويلة، وهي زاوية ستلقي الضوء بلا شك على عموم حركات التجديد، زاوية تأخذ بعين الاعتبار تجارب الكتاب والمخرجين المتميزين والنتاج الحداثوي الملفت للنظر والتيارات العامة التي عمت مسرحنا العربي، إبتداء من الستينات وحتى الوقت الحاضر. ولا شك في أن مهمة كهذه لن تكون سهلة، إن لم كن مستحيلة. لذا سنقصر جهودنا على أسماء محددة، وتيارات وإتجاهات مسرحية أصبحت اليوم عماد التجربة العربية في المسرح. كما أننا لسنا معنيين بالتتابع التاريخي لأي نشاط مسرحي حديث، لأن الفترات المتقطعة التي مر بها المسرح العربي لم تكن فترات مراقبة وتراجع، وإنما هي فترات سكون، لا أهمية للمسرح فيها إن أنتج أو لم ينتج. يضاف إلى ذلك إن المسرح العربي تطور ونما وتجدد بعيداً عن أي درس فلسفي أو فكري عربي. وكانت المساهمات التي طور بها تراثه الشفاهي والمدون كانت محدودة بالرغم من أنها شكلت مسعى حداثوياً مهماً سنشير إليه. ومن الملفت للنظر أن تيارات التجديد في المسرح العربي لا علاقة لها بأية جامعة أو درس أكاديمي أو تنظيم فكري ممنهج. وإنما حصلت نتيجة التلاقح مع المسرح الغربي والبعثات

الدراسية والترجمات، التي تعد ترجمات المسرح في ثقافتنا العربية مهمة وكبيرة لم توازها ترجمة أي ضرب آخر.

في هذا الضوء وغيره، نجد أن بعض الكتب التي نتحدث عن المسرح العربي إعتمدت ترسيمة البلدان العربية للكتابة عن النشاط المسرحي فيها، بغض النظر عن وجود مسرح جيد فيها أو غير جيد. فالخارطة التي رسمتها تلك الكتب تتبع حساً قومياً، أو وطنياً محلياً، وليس حساً نقدياً للتجارب في عموم البلدان العربية^(١) بحيث يمكننا تلمس التجارب الجيدة منها عن سواها كما يحدث في حال قياس ظاهرة المسرح الأوربي، حيث يكون التأليف عنها متتبعاً لها في عدد من البلدان الأوربية، وفي أفضل نماذجها المتطورة. ذلك أن التقارب الثقافي بين الدول الأوربية وإن اختلفت لغاتها، تنتج ثقافة مقاربة، حتى أن هجرة الكتاب منها وإليها، كما حصل للأدباء الألمان أيام النازية، لم تشكل تحولاً جذرياً في ثقافتهم بسبب من تقارب التيارات وتشابه التجارب. ويأتي ذلك ليقف على النقيض من الهجرة التي عانى منها المثقفون العرب، والتي أضعفت نتائجهم فضمّرت تجاربهم، مثل ما يحدث الآن لعشرات فناني المسرح المهاجرين من العراق. وبالرغم من الجهود المبذولة في كتب النقد العربي، نجدها قاصرة عن تتبع ظاهرة الحداثة في عموم البلدان العربية. فهناك كتب عن المسرح المصري، وأخرى عن المسرح العربي في العراق^(٢) وهكذا عن المسرح السوري، والمسرح المغربي، والمسرح اللبناني، والمسرح الأردني، والمسرح السوداني، والمسرح الفلسطيني، والمسرح في دول الخليج... الخ. وهي أعمال تزودنا بلاشك بتقويم واسع لخارطة المسرح العربي، لكنها لا تقدم لنا خارطة للحداثة فيها لأن ثقافة هذه البلدان مختلفة وإن تكلمت لغة واحدة.

في ضوء ذلك، فإننا لا نجد مدرسة للحدائث العربية في المسرح، بل مسرحيات حديثة، وتجارب حديثة، وإخراج حديث. وفي عمومها لم تشكل تياراً يمكن تداوله ومنهجته، حيث بقي منذ الستينات وحتى اللحظة الحاضرة، مرتبطاً بكتاب وبمخرجين معينين. ويمكن أن نشير هنا إلى أسماء على مستوى الإخراج مثل: الطيب الصديقي، وقاسم محمد، وجمال الشرقاوي، وسعد أردش، ويعقوب شدرأوي، وجواد الأسدي، وعوني كرومي، وإبراهيم جلال، وسامي عبد الحميد، وغيرهم. وعلى مستوى التأليف نجد، سعد الدين وهبة، وسعد الله ونوس ومحمد الماغوط، وعبد الكريم برشيد، والطيب العليج والفريد فرج، ونعمان عاشور، ويوسف ادريس، ويوسف العاني، ومحمود ذياب وعادل كاظم، ومحي الدين زنكنه، وفلاح شاكر، ويوسف الصائغ، وميخائيل رومان، وعز الدين المدني وغيرهم. وهي كلها تجارب إخراجية مفترقة وكتابات أكثر إفتراقاً.

II

ربما يجدر أن نختار عدداً محدوداً من المؤلفين المسرحيين الذين نرى فيهم نماذج لحدائث النص المسرحي، ونماذج من المخرجين الذين توفرت لديهم رؤية حديثة للإخراج. وربما سيثير اختيارنا أسئلة ربما يكون بعضها محقاً: لماذا هؤلاء دون أولئك؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات نقول وبوضوح، إن إختيارنا لسعد الله ونوس مثلاً ليس إختياراً لشخصه بقدر ما إختيار للتيار الذي يمثله، متحاشين بذلك نقص معارفنا عن متابعة المؤلفين الذين ينضوون تحت التجربة التي يكتب في ضوءها ونوس. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه فيما يخص الإخراج أيضاً. وكما

أسلفنا، فالكتب النقدية لم تكن بالتجارب الجديدة لدراساتها وفق منهج الحداثة فيها.

ولكن، قبل إختيار الأسماء من المؤلفين والمخرجين، ربما يجدر بنا أن نعرج على أربعة تيارات مهمة في التأليف أثرت في مسرحنا العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والتي مهدت إلى تكوين أجيال من الفنانين، أكمل بعضهم دراسته في أوربا وأمريكا، واشتغل البعض الآخر مع ثقافته المحلية لتطوير رؤيته.

٢- التيار الكلاسيكي الحديث

يعيدنا هذا التيار إلى مؤلفي ستينات القرن الماضي، وفي المقدمة منهم توفيق الحكيم، الذي زواج بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الحديث، في ترسيمة فكرية ينشد من خلالها تطور للمسرح العربي. فبين مسرحية "أهل الكهف" ١٩٣٣ التي بنيت على حادثة دينية وحولها إلى بنية إجتماعية تحاكي الواقع المعاصر، وبين مسرحية "ياطالع الشجرة" ١٩٦٦ التي حاكت مسرح اللامعقول حين وجد فيها تصوراً عن حال المجتمع العربي في الستينات، تتراوح تطلعات كتاب المسرح الذين ينتمون لتاريخ وتراث وفي الوقت نفسه يتطلعون للحدث دون تقليد، كان توفيق الحكيم من أكثر كتاب المسرح مسؤولية في تحديد أغراض المسرح؛ فهو لم يخرج فناً على بنية القالب الفني، وإنما كان يملؤه بأفكار حديثة. ولعله يكون هو أول من طالب بضرورة وجود مسرح "الحكواتي"، وتعد التفاتته هذه باكورة الإهتمام بالتراث الشعبي لما تمتلكه الثقافة المصرية من روابط جوهرية بين السرد الروائي والحكاية الشعبية، بين الشخصية المصرية الشعبية وبين الشخصية الحكواتية. وربما جاء ذلك بسبب تأثير الأغاني والتراث الشعبي، حيث تعد مصر الأولى في الوطن العربي على مستوى الدرس الأكاديمي خصصت كرسيّاً في جامعاتها لدراسة التراث الشعبي- وخصصت لذلك مجلة متخصصة به، إضافة إلى أن لغة وسياق المسرحية المصرية يظان شعبياً بامتياز. ثم يأتي يوسف إدريس بعد الحكيم ليؤكد أهمية "الفرفور" كشخصية شعبية تحمل طابع المهرج والعراف، وهما ثيتمان لها في التراث العالمي وفي التراث الشعبي العربي ينحدران ببعض

جذورهما من جذوراً من الحكواتي ومن شخصيات الف ليلة وليلة والترات المسرحي الشفاهي. ولم تكن تجربة توفيق الحكيم تقليداً لتيار بقدر ما كانت تماهياً مع حداثة المسرح العالمي حتى يجعل مصر بمسرحها ذي الجذور الفرنسية^(٣)، منسجماً مع روح التأليف المعاصر. خاصة وأن توفيق الحكيم لم يعرف عنه أنه كاتب واقعي أو روماني، بل كان في معظم كتاباته حتى الساخرة منها تجريبياً. وكانت حداثة توفيق الحكيم من النوع الذي يمتزج فيه البناء الكلاسيكي بالبناء الفلسفي، لينتهي في آخر المطاف إلى مفهوم فكري أعم من المسرح، وهو التعادلية.

حافظ التيار الكلاسيكي الحديث على أهم ثلاث مفردات، وهي: بناء المسرحية بفصول وليس بلوحات؛ والبقاء ضمن منطق النص ذي المراجع القديمة؛ والتجريب الفكري داخل بنية النص لرؤية واقع المجتمع العربي في ضوء المتغيرات الفكرية في الستينات، والتي كان معظمها تغيرات سياسية وجدت صداها في المسرح.

الكاتب المهم الآخر في هذا التيار الكلاسيكي الحديث، هو الشاعر صلاح عبد الصبور الذي بنى مسرحه الشعري على أحداث معاصرة وتاريخية، لكن برؤية أكثر حداثة وأجراً صوتاً. كان صلاح، شاعر الحداثة المصرية بامتياز، يكتب وفي تصوره تاريخ الثقافة العربية. وبموت السياب المبكر، تسلم صلاح ريادة الشعر العربي. ولأنه أكثر الشعراء انفتاحاً على الحداثة في الشكل الفني، فقد كتب المسرحية، التي تمكنه من أن يضمن نصه الشعري الدرامي لأصوات متعددة، وهي بنية درامية كانت حداثة الشعر الأولى قد أغفلتها وأبقت مداها ضمن إطار الصوت الواحد. من هنا وجد صلاح نفسه أقدر من غيره على تווیر

جانبيين في الشعرهما: الحداثة والقلب الفني. فجاء تعامله مع المسرحية كإطار يلم به تجربته الحداثية.. وقد حملت مسرحيات صلاح عبد الصبور "مسافر ليل" و"الحلاج" بناء تجريبياً محتوياً تصوراً عن الدراما الحديثة، هوشعرية المعنى، وهو ما يجعله أكثر كتاب المسرح الشعري فهماً لجذلية العلاقة بين فن المسرحية ومحتواها. وتعد مسرحية "الحلاج" نموذجاً رائعاً على هذا التحديث، فبالإضافة إلى عرض قضية الحلاج كتراث له قيمة نضالية، كتبها كدرما حديثة عرض فيها وقائع بغداد وعلاقاتها السياسية وأخلاق طبقاتها، وكشف عن تركيبة الثقافة فيها ثم علاقة السلطة بالفكر.

إن حداثة الطرح تتطلب أسلوباً ولغة حديثة، ثم هناك طرح قضية الحلاج في الستينات القرن، ليس بوصفها حادثة تاريخية مضت، بل بوصفها قضية معاصرة هي موت الفلسفة والإجتهد والتنوير في زمن الحكم الوطني. وكان صلاح عبد الصبور يرى القلب المسرحي الحديث قالباً ثورياً، معيداً لنا روح المسرح مسرح شكسبير الشعري، الذي جعل منه، كما يقول أريك بنتلي، ثورة ضد التقاليد. وتتجلى روح الحداثة في هذا النمط من التأليف هي إعادة المسرح العربي إلى حظيرة البنية الكلاسيكية القديمة، و المنفتحة مع ذلك على التجديد.

لعل النقطة الجوهرية في حداثة صلاح عبد الصبور أنه يعي تماماً مهمة الشكل الحديث للمسرح، فقد طرح قضية الحلاج مثلاً ليست بمعزل عن بغداد العباسيين وعاصمة الدولة الإسلامية. ويعني ذلك أنها تحضر في النص كبنية ثقافية وسياسية، وكفضاء يشمل كل أمصار الدولة الإسلامية. ومن هنا يصبح فضاء النص مكاناً وتراثاً. فهو لم يجعل قضية الحلاج حادثة محقة في فضاء التجربة الفنية فقط، بل أرسى

قواعدها على فهم متقدم لأهمية المكان/ بغداد في المسرح، وهو موضوع أفردت له مجلة "ألف" حيزاً كبيراً كجزء من تحديث الرؤية الكلاسيكية للمسرح وجعله أكثر قدرة على إستيعاب متطلبات العرض المسرحي. ويهمنا المكان في هذا المقام لأنه ثيمة أساسية في تشكيل مسرح صلاح عبد الصبور ككل. إنه مكان نوعي له سياقاته الحلمية والطفولية التي تنسرب إلى تشكيل المشهد والنص، حيث البيت والراحة والإستقرار أو المتعة والدفء الإنساني والألفة، ويشحن البيت الذي ولدنا فيه بقيم الحلم التي تبقى بعد زوال "البيت" ويرتبط المكان في مسرح صلاح عبد الصبور بالموضوع المعالج، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذي يمثل وحدة تكوين لمشهد أو فصل. كما نجده في بعض المسرحيات يتجه إلى تجريد المكان وتغريبه. وهنا تظهر وظيفة المكان في مسرحه. ففي مأساة الحلاج نحن أمام "ساحة في بغداد"، و"سجن"، و"محكمة"، و"بيت الشبلي". وهي أماكن تمثل وحدات عامة، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التي توالى فيها أحداث موت الحلاج. ثم ينتقل عبد الصبور إلى أماكن مختارة من حياة بعض الصحافيين في "ليلي والمجنون"، وينتقل من التاريخ، تاريخ المتصوفة، إلى واقع الحياة في مصر قبل ١٩٥٢ لذلك نجد الأماكن تبدأ من "قاعة تحرير"، ثم "مقهى وحانة"، ثم "بيت حسام". وفي هذا السياق يستدعي "بيت أمه وأبيه" على لسان سعيد الشاعر ليقارن بين أمه وبين ليلي، وينهى المسرحية في السجن" (٤).

٣- تحديث التراث

يشكل هذا التيار عماد المسرح العربي الحديث، فقد إشتغل عليه جمع من الفنانين الكبار، إبتداء من الطيب الصديقي مخرجاً، وإنتهاء بفلاح شاكر مؤلفاً، مروراً بعشرات المبدعين الكبار، حيث جمع هذا التيار بين دفتيه تجارب التأليف والأخراج والتمثيل والعرض المسرحي. وقد بلغ من السعة ما يشكل اليوم عماد تجربة المسرح العربي كله. ولأننا لا نكتب هنا تاريخ المسرح العربي الحديث، بقدر ما نشير إلى علامات الحداثة فيه، سيكون حديثنا سيكون مقتضباً، ومركزاً على شواهد منه.

لماذا التجأ الفنانون العرب إلى التراث؟ فجر الطيب الصديقي هذه الفكرة في أوائل الستينات بعد تجارب المسرح المصري، خاصة تجربة الفريد فرج ومسرحياته سليمان الحلبي ١٩٦٥-١٩٦٦ معتمداً البعد السياسي الشعبي، مستعيداً بها نضال الشعب ضد الفرنسيين. ويشير الدكتور علي الراعي إلى إن الفريد فرج متأثر بهذه المسرحية ببرشت^(٥) وقدم محمود ذياب نموذجاً ملفتاً للنظر في استثمار التراث في مسرحية "باب الفتوح" والذي يعري فيه كيفية كتابة التاريخ من قبل المؤرخين: هل كان المنتصر على الصليبيين هو صلاح الدين أم الشعب ممثلاً بجنوده البسطاء؟ ونجد من الواضح هنا حضور ثيمة البحث عن القيمة الدرامية التي يمثلها الشعب في الأحداث الكبرى، والكيف التي تجربها هذه القيمة دائماً لصالح القادة. ويقدم عشرات الكتاب المصريين أعمالاً متميزة في هذا التيار لأنهم إكتشفوا فيه تغريب التراث وتقديمه على وجهه الشعبي بعد أن يكون المؤلف قد إستخدم أدوات فنية حديثة، كالزج

بمهرج يكشف الخطاب الخفي الملغى للشعب كما في مسرحية "الفرافير" التي سنتعرض إليها في المحور القادم. أن الشخصية الشعبية البسيطة عند الفريد فرج أو المرأة الريفية والمغني حسن عند نجيب سرور في "آه باليل ياعين" ولذلك نجوم هذه الطريقة - طريقة وضع حوار على لسان مهرج أو مغني أو إنسان بسيط؟ إنما نتجت كلها عن قوة جديدة فرضتها الطبقات الشعبية على المسرح فدخلته بتراثها ومواقفها ولم تدخله بسلاح الطبقات الإرسنقراطية والعسكرية وهو ما جعل أسلوب المسرحية، والذي يمزج بين الواقعة التاريخية والتصور الشعبي عنها بأسلوب ساخر وتهكمي وكوميدي. وكان من شأن جعل المسرحية الشعبية ذات البعد التاريخي تتحول إلى نمط تحديثي جديد أن يمكن الإخراج من تغيير الكثير من أساليبه القديمة في تقديم ورسم الشخصية والتمثيل وقواعدهما الكلاسيكية، وجعلها شخصية شعبية تقدم نموذجاً شعبياً عن حالات مرت على تاريخ مصر والبلدان العربية بطريقة تقلب قراءة التاريخ لصالح الفئات الشعبية. وقد حدث تطور في حياتنا السياسية العربية تميز بصعود قوى اليسار ونماذجها الثورية ضمن مناخ عربي تحرري جديد، وهو ما مكن المؤلفين من الدخول إلى ميادين كتابة جديدة، غير تلك التي تأخذ الحادثة التاريخية وتقدمها كما لو كانت معطى تراثياً لا يمكن المساس به. إن ما فعله الشرقاوي عبد الرحمن في "الحسين ثائراً" و"الحسين شهيداً" ينطلق من مبدأ الفهم الجدلي لتاريخ ثوري ممثلاً بنموذج حي ومعاصر، وهو ما جعل التأليف في هذا الميدان يحسب للعملية الحداثية في كل عناصر البناء، وليس فقط في فهمه الحديد للتراث فحسب. إن أساليب العرض المسرحي ضمن هذا التيار هي التي تجددت وأكسبت

جماهير شعبية وعمقت حركة سياسية وثقافية شهدتها مسارح القاهرة والمغرب في الستينات بوصفها جزء من حركة تحديث إجتماعية أوسع. إن ما يلاحظ على هذا التيار أنه ما يزال محكوماً بتاريخ شخصية محورية، وهي نقلة كبيرة في التأليف من نموذج كان يتعامل مع التراث والتاريخ كروية ومادة لايمكن المساس بها، في حين أن دخول رأي آخر ومعالجة جديدة منفتحة على الشعب وآراء الكتاب وتصورات جديدة تغير من سياق الحكاية، ومادة يمكنها أن تخرج من النص المكتوب إلى الشارع وتتحول كنص يشاهد بعد إن كان محبوساً ضمن مدونة. ولذلك عدت هذه الطريقة نقلة كبيرة في المسرح العربي، والتي مكنته من أن تقترب من كتابة التاريخ بطريقة جديدة تنسجم وروح المعاصرة.

لم يقف الأمر عند المسرح المصري وتجاربه الكبيرة في هذا التيار، بل نجده في المسرح المغربي والعراقي. وتعد مسرحية عادل كاظم "كلكاش" ١٩٦٦ واحدة من بواكير كتابة حياة بطل أسطوري بطريقة تنسجم وروح الحداثة، فقد غيرت "كلكاش" عادل كاظم سياق التأليف في العراق لأنها فهمت جدلية الصراع من أجل الحياة على أنها قضية البحث عن الحرية، ليس لبطل، بل لشعب أوروك كله، كي ينتزع الخلود من فكر الآلهة التي احتكرته لها وجعلت الشعب حطباً لحروبها ووقوداً لنيرانها التاريخية. لم تكن المسرحية بحثاً عن خلود "كلكاش" بمعزل عن الشعب مستفيداً من ثيمة الثنائية الجنسية في بنية كلكاش من أن نصفه إله خالد ونصفه بشر يموت، ومن الجدل قائم في شخصية كلكاش نفسه، الأمر الذي جعله أن يكون شعبه خالداً مثل الآلهة. هذه الأسطورة تتحول في المسرح العراقي إلى رمز تراثي أصبحت لاحقاً هوية للبعد القومي عندما اعتمدتها الدولة هوية لها. وتقترب منها، ولو بطريقة أكثر

شعبية، مسرحية "الفتى مهران" و"سكة السلامة" وهما النقطة الفاصلة كما يشير الدكتور الراعي التي غيرت مسار حركة تحديث التراث، ذلك أن المسرح الحديث إذا ما قرأ التراث بطريقة معاصرة، سيصل حتماً إلى نقطة جوهرية هي نقد السلطات المعاصرة، خاصة وأنها قد بدأت حياتها السياسية بدخولها حروب داخلية مع القوى الشعبية، وحروباً خارجية من أجل تغيير نظام حكم في بلدان مثل اليمن والعراق وسوريا. كانت مسرحية "الفتى مهران" سياسية ناقدة لاحتلال مصر لليمن، فقدمت بطريقة حديثة أعماق البعد الإنساني في الشعب المصري الرافض للحرب، ومن هنا تتحول أي كتابة حديثة للتاريخ لتقف إلى جانب قوى التقدم، ليس بأفكارها، وإنما في إخراجها وأدائها وتصوراتها والكتابات حولها.

ولكن، ما حقيقة هذا التحول في المسرح العربي من التمسك بالتاريخ والتراث إلى حد التقديس إلى تقديم برؤية ناقدة، مغرلة حيثياته ومشاركة بكتابته الشعب في كتابته بعد أن كان ذلك حكراً على الخاصة؟ إن هذا التحول يعكس الحال التغيير في بنية القوى الاجتماعية الحديثة، بصعود الطبقات الاجتماعية الشعبية، خاصة الطبقة الوسطى في الوطن العربي، وتجديد الدرس الأكاديمي، وظهور فئات عمالية بنشوء المصانع، ودخول قطاعات الصناعة والتجارة وفتح الأسواق في المنطقة كأدوات مغيرة من سياقات العمل والثقافة، الأمر الذي مهد لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ وما رافقها من نهوض ثوري، سرعان ما غير تاريخ وحساسية المنطقة وتياراتها الوطنية. ولم تكن الأهمية العالمية التي كسبتها قناة السويس ليس في توصيل أصقاع العالم بعضها ببعض، وإنما في جعل فكرة التأمين ١٩٥٦ اكتسب طابعاً حداثياً هو إنتقال الثروة

الوطنية من الدول الإستعمارية إلى الدولة الوطنية الحديثة، وما رافق ذلك من حرب ضروس إنتصرت فيها قوى الشعب. ثم يجيء هذا النمو الإقتصادي في الرأسمال الوطني، ودخول القطاع العام في كل مرافق الحياة، وتثبيت أسس عملية للتعليم والإيفادات للخارج، ووضع برامج لتعميم مكافحة الأمراض والأمية، وظهور نزاعات الفكر الاشتراكي بقوة وقد ملأت الثقافة والشارع. كل هذا وغيره، جعل الرؤية إلى التراث تكتسب طابعاً حداثياً. وكان المسرح، إلى جوار الرواية، من أكثر الفنون قدرة على الحكي المباشر مع الشعب، عبر وسائل إتصال حديثة برواية شعبية لماحدث، وبممثلين من الشعب يقلبون أوجه الكلام، وبقدرات كوادرفنية درست وفهمت وتعلمت وأسست خطابها الحداثي الذي يتلاءم وسياق نهضة فكرية تحديثة، وصولاً إلى مهمة إن تحديث المسرح العربي، ليس بنقل الأشكال الغربية وتقديمها بأطر عربية، كما فعلت السينما المصرية وهي تنقل أفلاماً فرنسية أو أمريكية، وإنما بخلق مسرح عربي حديث كما يشير عز الدين المدني. وقد اتخذ هذا الخلق شكل غربلة ونقد التراث ونبذ الأيمان المطلق به، والبحث عن عناصر الفعل الشعبي الكامنة في نصوصه، وكتابته وفق نتائجه لا وفق مقدماته ومبرراتها. ومن هنا بدت العودة إلى التراث عودة تحديثة له وليس كتابة مسرحيات عنه.

٤- المسرحية الملحمية والحكاية

I

تعد تجربة تحويل التراث الشعبي إلى نصوص درامية حديثة، واحدة من تطورات المسرح العربي الهائلة القيمة وانفتاحه على التجريب. لقد فتحت هذه التجربة الباب على مضراعية لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكيم، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة وبإمكانات فكرية تقلب الأحداث على أوجهها وتجعل من المسرح أداة تغيير حقيقة للكثير من قوالب الفكر الجامدة، وتدخلنا في عصر تثوير البنية الفنية وتخليصها من رواية حادثة إلى خلق حادثة. وفي أقل من عشر سنوات نجد الطريقة التي تغذت على مسرح برشت والرؤية الملحمية التي توفرها حياة الشعب وحكاياته وموروثه وقد أصبحت وجهاً محدثاً للمسرح العربي كله، لتبدأ رحلة المسرحيين العرب في تقليب الحكايات والأحداث ومزجها بالمعاصرة كواحدة من الخطابات السياسية والفكرية الحديثة. نحن إذن في فاعلية ثقافية مهمة، ليس التعامل مع موروث الشعب وجعله حياً فحسب، وإنما البحث عن النبض الحقيقي للأحداث السياسية والفكرية من داخل بنية مشتركة وغائرة في الذات الجمعية للناس، وقادرة على اشتغال عدد أكبر من المجتمعات العربية بمحتواها. ذلك أن من كبريات مميزات هذا الموروث هي قدرته على تجاوز اللغة ليذهب مباشرة إلى الكلام، كلام الناس اليومي والحياتي والغرائبي والعجائبي، المنتج قديماً والمتداخل حالياً مع المعاصرة. فتجد في بنيته تداخل الأزمنة والأمكنة، ويستطيع الممثل أن يكون في كل مكان، وتحت سقف أي لسان.

تمتلك الحكاية والموروث الشعبي قدرة أسلوبية أن تروى بألسن مختلفة، وأن تمد جسد الممثل بحركات شعبية لا تستطيع الثقافة التعليمية الوصول إليها، تلك هي الاستجابة الشعرية للتناغم بين الكلام والحركة. وهذا هو ما اشتغل عليه اليابانيون والصينيون عندما جعلوا منه هويتهم، كتوازن فني /فكري بين كلام الحكاية وفعل جسد الراوية. وسنجد أن الخطاب المسرحي التحديثي في الوطن العربي يشتغل عليه هو الآخر ولكن - كما سنرى - بقي محدوداً وغير منتج لنظرية بالرغم من مخزوننا الشفاهي والحكائي العربي القديم - وتستطيع الحكاية أن تكون حاضرة في كل موقف، حزينا كان أم مفرحاً، لأنها تتجاوز الأغراض إلى الفنية الكامنة فيها، ولا توظف الحكاية إلا للرواية، روايتها هي، ورواية قائلها، الذي يؤديها ليخرج عنها، ورواية الجمهور الذي يرى زمنها القديم وقد تجسد على خشبة مسرح الحاضر، مشاركاً بصياغتها المعاصرة كي يخرج منها هو الآخر تاركاً مسافة لأن تغادر إلى غيرنا. رواية الحكاية نفسها التي تنمو بماء جسد الممثل، مستجيبة للتقنيات المعاصرة، مفسحة المجال لأن تدخل تحت عباءتها السينما والوثيقة، وأخبار الصحف، وسرديات النثر، وقصائد الشعراء، وأغاني المغنين، وقصص الحب والسجون، ومطببات السياسة والتعذيب والحرمان والهجرة والنضال، فتجدها مروية على لسان كل الشعوب، متداولة بصيغها الشعبية، ومتناغمة مع كل الحالات، حتى لتجد أن الأقوام ليسوا إلا شعباً واحداً روى مآسيه وأفراحه مرة واحدة، وما بقي لا يعدو كونه تنويعات على الحكاية الأولى. ثمة ألف ليلة وليلة تتحكم بمسيرة العالم كله.

II

في هذا الإطار للحدثات نمت امتيازات الحدث التي تعكس تطور المسرح العربي في القرن العشرين، سنحاول هنا التطرق بشيء من الإيجاز لهذه التيارات.

٥- سعد الله ونوس

الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق

كنا قد اشرنا في بداية هذه الفقرة إلى أهمية وعي الكتاب بما يدور في الساحة العربية، وكان المصريون من أكثر كتاب المسرح معالجة لموضوعات السياسة عن طريق الموروث الشعبي والحكاية في الستينات لما تختزنه تجربتهم الطويلة في هذا الميدان، ولما تتمتع به الثقافة المصرية من حرية وتقاليد تجعلها مرنة في المعالجة والطرح. ولكنها مع ذلك أبقت الباب مغلقاً لأن تشرب نغمتها السياسية بفكرة أحادية، وهي إن ما يحدث على الساحة المصرية من أحداث هو مادة هذه المسرحيات فقط، والأمثلة كثيرة كمسرحيات على سالم، ومحمود دياب، ونعمان عاشور، والفريد فرج، ويوسف ادريس وغيرهم. في حين أن هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧ والتي تعد المرحلة الفاصلة في الحياة السياسية والفنية كان انعكاسها فنياً على الساحة السورية والعراقية واللبنانية أكثر حدة منه على الساحة المصرية. فقد ألف سعد الله ونوس مسرحية "حفلة سمر من أجل^(٥) حزيران" بعد الهزيمة مباشرة. وقد عرضت المسرحية في معظم البلاد العربية ومنعت في سوريا ومصر، مستبطينا فيها تاريخ أمة هزمها حكامها قبل أن تهزمها من قبل إسرائيل. وبالرغم من أن موضوع المسرحية سياسي، إلا أنها كانت فنياً فاتحة لدخول الحكائي والحياتي والرمزي والأسطوري والوثائقي في بنية فنية ملحمية مباشرة، بدا فيها تأثير مسرح برشت واضحاً، لتجعل البناء المسرحي الجديد بفنية منفتحة على اليومي والمالوف، مستعملاً الخطاب الموجه

للساسة والعقلية المتحكمة بالشعوب. وكان، كما يروي هونفسه، يتوقع من الجمهور الذي يشاهد العرض أن يحتج أو يتظاهر، ولكنه شعر بالخيبة من هذا الجمهور الذي بقي حبيس مخاوفه التي أشتشت هذه المرة حين أصبحت هراوة السلطات أكثر قسوة. كانت الإدانة لبنية المجتمع والعقلية التي تتحكم بمصائر الناس هي السمة التي بقيت تـلازم أعمال ونـوس كلها، وكأنه وجد في التراث الشعبي وفي سياق الحكومات العربية وفي العقلية الإيديولوجية العامة ما ينسجم وروح القمع. ذلك البعد النقدي المغلف بالفرجة وبالحياة اليومية الناقدة لقطاعات كبيرة من الناس لما جرى من هزيمة كان هو الأكثر مباشرة في الطرح. ولم يكن المسرح العربي يجرؤ على تناول مثل هذه المباشرة قبل هذه المسرحية، وإن كانت كما قلنا بـوادر نقد إجتماعي/ سياسي في المسرح المصري قد بدأت قبل ذلك بكثير، لكنها كانت انتقادات عامة، وتخص ساسة عموميين، ومراحل غير محددة، في حين كانت "حفلة سمر" موجهة مباشرة للحكام العرب وإلى سياساتهم في قمع شعوبهم والانتصار عليها، قبل أن يفكر الحكام بهزيمة إسرائيل.

لم تبدئ منهجية سعد الله ونوس. بالتعامل مع الموروث الشعبي في هذا النص، بل نجده قد تعامل معها منذ مسرحيته "بائع الدبس الفقير" مازجا بين الدراما الإغريقية والحكاية الشعبية العربية، ومطورا أسلوب أبي خليل القباني، مازجا إياه بأسلوبى برشت وبيتر فايس، وهو منحى نجده يتلاءم وسياق كاتب تقدمي يرى أن حركة الحياة تبدئ من البحث عن أصوات الطبقات الإجتماعية الفقيرة ومشكلاتها التي تمتزج فيها المعاناة اليومية بالوعي الإجتماعي السياسي". فهي تشي في الأقل بالتركيبة الفنية التي ستظهر فيما بعد في أكثر من مسرحية وعلي أكثر

من شكل، وهي بالأصل لم تغب عن سردياته المسرحية عبر هذا المزج الأدبي بين ما هو سردي وحواري بمهارة توضح مقدرة أو موهبة أصيلة في كيفية الحكى والحكى بأساليب الكتابة والعرض معاً. إذن في حكايا جوقة التماثيل يستمر سعد الله بانزياحاته اللغوية، ولكن بإضافة بعد مسرحي تقليدي يتمثل بإستعادة أو بمساءلة المسرح اليوناني علي وجه الدقة وما يمثله من قيم فلسفية وسياسية^(١).

يقول سعد الله ونوس بعد أن قدم مسرحية "حفلة سمر" بعد سلسلة من المنع والملاحقة: "منذ منتصف الستينيات، بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت أستشعرها حدثاً أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤنا الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تتجلى وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف. ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن أكثف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على إنهيارات الواقع وفعلاً نضالياً مباشراً يعبر عن هذا الواقع. وبتعبير أدق كنت أطمح إلى إنجاز (الكلمة - الفعل) التي يتلزم ويندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة معاً. لم يكن دور المشاهد وحده يستوعب حدود الفعالية التي أتوخاها، لكن المناضل الذي أريد أن أكونه ليس في النهاية سوى كائن فعله الكلمات" ويتابع "حين عرضت المسرحية بعد منع طويل (يقصد حفلة سمر) كنت قد تهيأت للخيبة، لكنني مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي وينتهي تصفيق الختام. ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي، يتهايمسون أو يضحكون أو ينثرون كلمات الإعجاب ثم ماذا؟ لا شيء آخر. أبداً لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن

يفعلوا شيئاً اذ يلتقطهم هواء الليل البارد عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد. الكبريت في يدي ودويلاكم من ورق» (٢).

لم يكن التعامل مع السياسة مسرحياً قضية سهلة، فالفرق بين أن تكتب مقالاً سياسياً وأن تؤلف نصاً مسرحياً سياسياً هو الذي يميز الفن من عدمه. هذه النقطة الجوهرية هي التي كانت مهمة الفنانين والكتاب العرب وهم منغمرون بالقضايا السياسية، وفي الوقت نفسه بعيدون عنها بمسافة كي يروا ما يحدث فيها. وكانت النتيجة أنهم اقتربوا منها لمعالجة الزخم الشعبي المعارض، وليس المؤيد، وهو ما يجعل المسرح الحديث أكثر مسؤولية لتقديم شكل فني وبتقنيات معاصرة عن قضايا معاشة. وكأن لجوؤهم إلى التراث بمثابة الطريق المقبول عملياً لمعاينة الواقع عبر المقارنة والمفارقة بين أزمنة الحكايات القديمة وأزمنة الحكايات الجديدة. ومن هنا سلك ونوس الطريق إلى فاعلية أن يكون الدخول بعدة فكرية، هي النقد، وبأسلوب فني مجرب وهو الأسلوب البرشطي الذي وجد صدًى واسعاً من المغرب العربي وحتى دول الخليج. ويعتمد ونوس على تراث الشكل في المسرح السوري، خاصة عند أبي خليل القباني، الذي كتب نصاً عنه، فمسرح المقهى ومسرح الشارع ومسرح الزقاق، هي الأشكال الفنية السابقة على الشكل الملحمي الشعبي، وكان من نتائجها أن هيأت جمهوراً يتقبل لسان الممثل وهو يحكي عن حياة الناس ومشكلاتهم، فكان الشكل الإرتجالي مقبولا فنياً ووعاء يمكن أن يملأه الفنان بشتى أنواع اللغات البصرية والسمعية والمرئية، إنه مقهى ترى فيها وتسمع وتؤول ما يحدث خارجها، والفن الإرتجالي له جذور في الثقافة العربية من قرقوز والحكايات الشعبي إلى طرح المعالجات الدينية بأزياء وموسيقى في المناسبات والأعياد بما يشبه الكرنفالات الشعبية.

هذه الجذور شذبت على يد ونوس من الأبتذال والعادي لتصبح لغة فنية واتجاهاً حديثاً أطلق عليه "المسرح الإرتجالي" وهو عندي الوجه الشعبي للمسرح الملحمي بصياغة عربية، وبجذور نقدية إجتماعية. مما جعل الأرضية لدى ونوس سهلة لمعالجة القضايا السياسية. يصف الدكتور علي الراعي مسرحية حفلة سمر من أنها فتحت عهداً جديداً في المسرح السوري^(٣)، والصحيح عليه أن يقول في المسرح العربي.

لا تبدو مسألة توظيف الحكاية في المسرح الحديث مجرد رغبة فنية لوجود شكل حر يمكن أن تضيف عليه وتطوره وتلبسه لغة معاصرة وكلمات شفاهية جديدة تضاف لما سبق فيها، فمثل هذه الطريقة أوقعت الكثير من الأعمال المسرحية بالإبتذال. والحكاية لغة مغلقة بالرغم من شعبيتها، والحكاية شكلاً فنياً شعبياً عصياً على التقليد دون أن تتبنى على أسسها حكاية جديدة. والحكاية جزء من التاريخ الشفاهي للشعوب، الذي يمتلك خاصية فنية حية وهي أنها بنائين: "بناءً داخلياً، وشكلاً خارجياً"^(٤) وتختلف الخصائص الأسلوبية لكلا البنائين من حكاية الأخرى، ومن زمن الآخر. ولذلك تشكل الحكاية في المسرح مطباً كبيراً إذا لم يحسن المؤلف معرفة المدخل للشكل الخارجي وإلى المحتوى الذي تحمله. ومن يقرأ مسرحيات ونوس يجده قد تفهم البنائين بطريقة متميزة، فهو يأخذ مثلاً حكاية المملوك جابر على سبيل لمثال، لكنه لا يبقى محبوساً ضمن شكلها، بل يطرحها على الزمن المعاصر فيغير من شكلها أولاً لأنه تعامل معها مسرحياً، وضمنها مضموناً جديداً قائماً على مضمونها القديم عندما تصبح الرسالة علاقة بين مرسل ومرسل إليه لمعالجة قضية الحكم. أن مسرح ونوس لا يعالج قضايا فقط، بل يطرح أشكالاً حديثة للمسرح، وهو ما يجعله من أهم الحداثويين الذين غيروا من سياقات المسرح في الوطن العربي.

كانت مهمة سعد ونوس أكبر من كتابة نص مسرحي عن قضية سياسية معاصرة، فمثل هذا الفهم لدور سعد يحجمه ويضعف من قدرته على تشخيص علل الأمة والثقافة العربية، فهو يرى أولاً أن الثقافة العربية لا بد لها من أن تحدث نفسها ليس من داخلها فقط، بل من إستعارتها وتلاقحها بعلوم وثقافة الغرب. "فلكي نحرز التقدم الذي نتوخاه ينبغي أن نستعير من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته. ولكن، مع ذلك وقبله، يجب أن نقتبس النظام السياسي بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم، وسيادة القانون، والمجالس التشريعية، والحرية الفردية، والحقوق المدنية^(٥). إن الوعي الفني لأشكال جديدة لا تمر في منطقة فارغة من الفعل. ويرى ونوس أن منطقتنا العربية قد افرغتها البرجوازية والقوى الاستعمارية من أفعالها النهضوية، بالرغم من مسعى الطهطاوي والمتنورين الآخرين، مما مهد لإبقاء أي فعل نهضوي ضمن أشكاله القديمة، وهو ماسهل مواجهته بأسلحة البرجوازية المتجددة وأساليب فهمها لآلية الحياة الحديثة. لهذا يرى ونوس أن لا نكتفي بالإستعارة فقط بالرغم من أهميتها، بل بتثوير أشكال التعبير الفنية. إن وعي التاريخ يبدأ من فهم آليات تمظهره المعرفية. من هنا كان دور ونوس في تفجير قوى الحكاية الأسلوبية والبنائية كبيراً ومؤثراً، وهو يعد اليوم الوجه الأكمل لحداثة الشكل الفنية للمسرحية الشعبية. لكن محاولات ونوس لم تخلق الباب ولم تفتحه كلياً؛ ثمة تجارب هائلة وكبيرة إشتغل عليها المؤلفون والمخرجون، وسنجد أنفسنا أمام سلسلة من الأسماء المتميزة التي عملت طوال ربع قرن على تجديد الخطاب المسرحي الحداثوي، إخراجاً كالطيب الصديقي، وكتابة كعبد الكريم برشيد، ومحي الدين زنكنة، وقاسم محمد، ومصطفى الحلاج، وغيرهم.

٦- جذور الإحتفالية

تعتبر مسرحية «أبو حيان التوحيدي» من أهم أعمال الطيب الصديقي، وقد صدرت عن دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع بالقنيطرة في ١١٨ صفحة من الحجم المتوسط سنة ٢٠٠٢م بالرغم من أن الكاتب كتبها سنة ١٩٨٣م، وهي تحمل تعييناً جنسياً هو "بساط ترفيهي". ويعني هذا أن الطيب الصديقي كان يشتغل هذه المرة على التراث العربي الوسيط وذلك بالتركيز على فيلسوف الأدباء ألا وهو أبو حيان التوحيدي، صاحب "الإمتاع والمؤانسة" وإستقراء تاريخ الدولة العباسية إبان عهد البويهيين مع توظيف فن البساط بإعتباره قالباً مسرحياً لأداء الفرجة الدرامية. وهكذا، يمكن أن نعتبر هذا العمل مسرحية تاريخية وتراثية ذات منحى أدبي وفلسفي، صيغت في قالب شعبي إحتفالي بساطي. وبتعبير آخر، يشكل هذا العمل مسرحية إحتفالية تراثية، أو هو، كما قال الطيب الصديقي بأنها عبارة عن بساط ترفيهي. إذاً، من هو أبو حيان التوحيدي؟ وما هو فن البساط^(٦) ؟

لم تقف خطوات المسرح العربي في التجديد عند كاتب أو بلد. كانت هناك فورة عارمة شملت البلدان العربية منذ أواسط الخمسينات وحتى اليوم، وجاءت فكرة الحكواتي لتكون نواة في التجديد، لفكرة غريبة أو برشّية فقط، وتشير التجارب المسرحية العربية إلى أن توفيق الحكيم كان مبكر الإشارة إلى أهمية الحكواتي إسمياً ودلالة، لكن بنية الحكواتي فكرة ومادة وعملاً تجدها في كل العروض السورية واللبنانية، خاصة مسرح القباني وشوشو ومسرحيات فرقة الرحباني الغنائية والأوبريات

المصرية والسورية واللبنانية والعراقية. ويعد الطيب الصديقي من أكثر الفنانين إشتغالا في هذا الميدان "فقد كان السباق إلى بلورة المسرح الاحتفالي الذي نظر له عبد الكريم برشيد، وأثراه الصديقي بالتجارب التطبيقية الإخراجية. وقد ثار على الخشبة الإيطالية وخرج بالمسرح إلى الفضاء المفتوح: إلى الساحات العمومية والملاعب وساحة جامع الفناء بمراكش... وجعل من المسرح فناً شعبياً إحتفالياً على غرار مسرح أفنيون لدى أستاذه جان فيلار، كما إستعمل عدة تقنيات في التعبير عن تجاربه المسرحية كالحلقة وفن البساط والقالب الأرسطي ومسرح اللامعقول وقالب المقامات وسلطان الطلبة والراوت - وشغل الفضاء المفتوح لتحرر من شرنقة المسرح الإيطالي وقواعد المسرح الأرسطي وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكاتب "يستحق - كما يقول حسن المنيعي - كل التنويه اللازم، لأنه كان من الممكن لمسرحنا أن يظل في حالة تدهور، وفي أعقاب الدول الأفريقية لو لم يحرص على تعميق أبحاثه المسرحية، وعلى بعث شكل مسرحي مغربي صرف، وذلك بالارتكاز على تراثنا الوطني. وسواء أحببنا أو كرهنا، فإنه يعتبر أكبر صانع لفن الدراما في بلادنا(....) وتتسم أعمال الطيب الصديقي بالتنوع والغنى في متناصاته ومرجعياته الإحالية، إذ يتقاطع في آثاره الدرامية ما هو تراثي تاريخي وما هو شعبي، كما نجد الثراء في طرائقه السينوغرافية ذات الملمح الاحتفالي التأصيلي. كما " تتميز هذه الأعمال بتفوق العناصر الفنية والتقنية فيها على العناصر الفكرية والدلالية، حتى ليبدو بعضها مجرد لوحات فنية خالصة معقدة التركيب تخلق العين وتثير الدهشة. وللصديقي قدرة كبيرة على صياغة المعمار المسرحي وتطوير تقنياته، وإضفاء الأجواء الملحمية - الجمالية على عروضه، على نحو متميز

وخاص.ومن ثم تغدو المتعة الجمالية في هذه العروض(الصورة - الصوت) طاغية على المتعة الفكرية(الدلالة - المغزى). بل ربما تغدو لعبة الشكل هنا دلالة على فقر المضمون وتعويضا عنه^(٧).

أما الشخص الذي نظر للإحتفالية، وأسس لها منهجية، فهو الكاتب عبد الكريم برشيد الذي كانت تنظيراته نتاج ممارسات طويلة ذات جذور. ومن دون ذلك لم تكن لتتجح أي محاولة تجريب من خلال التقليد أو تعقب تجارب الغير. وهكذا كانت الإحتفالية التي تعد قمة تصوراتنا المنهجية على التجديد في المسرح خلاصة مخاض طويل من حراك المخرجين، خاصة الصديقي، بين التجريب البسيط إلى المختبرية، إلى الممارسة الفعلية للعرض المسرحي عند قاسم محمد في أهم أعمال المسرح العراقي "مجالس التراث" و "كان ياما كان" وعادل كاظم في "مقامات بديع الزمان الهمداني" ومحي الدين زنكنة في "السؤال" إلى الاخراج المنهجي عند الصديقي وسامي عبد الحميد وقاسم محمد ويعقوب ش دراوي ونضال الأشقر وغيرهم. يقول عبد الرحيم محلاوي: "ارتبط المسرح العربي عبر مسيرته بمسألة التأصيل التي إنطلقت منذ عقد الستينات على شكل دعوات في محاولة لخلق مسرح عربي. إلا أن هذه المحاولات تباينت من حيث منحائها أو جديتها. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، دعوة يوسف إدريس إلى "السامر"، وسعي توفيق الحكيم إلى إحياء "الحكواتي" و "المقلد" ومحاولات الطيب الصديقي في إستلهاهم التراث العربي والمغربي، ودعوات عز الدين المدني وقاسم محمد وآخرون ممن حاولوا تأصيل هذا الفن. لكن هذه الدعوات فشلت لأنها بقيت في حدود بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو إستلهاهم التراث العربي عوضا عن صيانة التقاليد وتفعيل حضورها في تحقيق الوظيفة

الاجتماعية وتتمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استناداً إلى وعي الذات ووعي الآخر. ومع مطلع السبعينات تبلورت هذه المحاولات وأخذت شكلاً عملياً، فانتشرت على شكل جماعات مسرحية أكثر نضجاً، مثل السراشق في مصر، الحكواتي في لبنان، مسرح الشوك في سوريا، جماعة الاحتفاليين في المغرب، مسرح الفوانيس في الأردن^(٨).

لما كان الشكل المسرحي هو غاية التجديد والتحديث، فقد دأب المسرحيون على تقديم عروضهم المسرحية بإطار الشكل التقليدي، أي توظيف نص قديم ومخرج وممثلين ومسرح. وسيجد من يتتبع القوانين التي تنظم المسرح أنها كانت ترتبط بالكابريهات والرقص وفنون الملاهي، وهذا يعني ضمناً كان يحسب في إطار الترفيه وليس في إطار الثقافة الأدبية أو الفنية. من هنا كان البحث عن الشكل الفني هو الغاية. وقد شهدنا تطوراً لمسميات التجديد وقد مرت في تجارب المخرجين، من المسرح الشعبي إلى العرض المسرحي إلى الاحتفالية، إلى الكرنفالية، إلى مسرح القهوة، إلى مسرح الشارع وغيرها، ليستقر في آخر المطاف بمنهجية الاحتفالية التي تجمع كل الأشكال السابقة.

لماذا مصطلح الاحتفالية؟ ينقل الكاتب عدداً من آراء لكتاب ونقاد مغاربة عن هذه التجربة منهم د. حسن يوسف، وعبد الرحمن بن زيدان وعبد الكريم برشيد، إضافة إلى مقتبسات من جريدة العلم والبيان وغيرها، بما يفيد أن مصطلح الاحتفالية يعني أن "الجماعة وجدت في كلمة "إحتفال" ما يلائم الإرث الحضاري العربي الإسلامي، خاصة في مجال الإبداعات الشعبية. كما أنه يلائم كثيراً تلك الطقوس التي عرفها الإنسان. ولهذا إعتبرته الجماعة الشكل التعبيري الذي تولدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وشعر وغناء ورسم وما إلى ذلك. ولهذا

قررت إعتبار كلمة " إحتفال " مصطلحاً خاصاً، لأنه قادر على إستيعاب الإبداعات العالمية كيفما كانت. ويبدو أن الحفل كان مصدر كثير من الفنون لأنه يتوفر على الأداة التعبيرية الشاملة، مما دفع الجماعة كي ترى أن العودة إليه إنما هي عودة إلى المصدر والأصل، وليس مجرد عودة إلى ماضى قضى وانتهى " مقتبس من جريدة العلم". وحاولت تطويره والتركيز عليه من خلال بياناتها. إن الإحساس بالزمن هو الذي يجعل من مفهوم الاحتفال مفهوماً تاريخياً صرفاً يرتبط بظروفه الزمانية والمكانية ويتجدد بتجديدها "مقتبس من حسن يوسف" لأننا في الإحتفال قد نكرر نفس الفعل، ولكننا لا نكرر نفس الإحساس، وفيه أيضاً " ترتفع الأقنعة ليظهر الإنسان عارياً أمام الحقيقة بعدما طمسته روتينية الأيام وغيببت جوهر الإنسان ميكانيكية الآلة" (مقتبس من عبد الرحمن بن زيدان). ولهذا يؤكد الدكتور حسن المنيعي أن الاحتفال المسرحي هو في الأساس تطلع إلى المستقبل وحركة مستمرة تنبذ كل ثبات أو سكونية (من البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي). ونظراً لكونه المفهوم الأساسي الذي يقوم عليه التصور الاحتفالي، فإن الجماعة عملت على ترسيخه كمفهوم، وحددت أهم مكوناته الأساسية عبر إبداعاتها وتنظيراته. ولا يشكل مفهوم الأحتفالية عند الاحتفاليين بديلاً لكلمة " العرض " فقط ، بل هو يشكل جوهر الظاهرة المسرحية الاحتفالية، وهو أيضاً جوهر الحياة في كل تجلياتها المختلفة. فكلمة "احتفال" لا تتفصل عن الحالة. وبذلك فهي إما أن تكون عرساً أو مأتماً لتكون بذلك إما لحناً راقصاً أو جنائزياً (نقلاً عن مصطفى رمضان)^(٩)

في السياق العام لحداثة المسرح العربي، نجد أن الكثيرين اشتغلوا على النصوص التراثية وعلى الحكاية، وفجر الكثيرون فجر قديم

التراث الشعبي واستخرجوا منه عناصر ديمومته، ونذكر منهم رواداً في هذا الاتجاه، عادل كاظم كان مبتدئاً في مسرحية الطوفان ١٩٦٦، وقاسم محمد كان الآخر مؤسساً لمنهجية العرض المسرحي في "النخلة والجيران" ١٩٦٦، ونضال الأشقر كانت مبكرة أيضاً في أعمالها الجريئة والتقدمية، ويوسف العاني رائداً في مسرحه السياسي الانتقادي. وعلى مستوى الإخراج كان الفنان سامي عبد الحميد طليعياً في إخراج مسرحية "في انتظار جودوا" ١٩٦٧، ومحمد جواد في مسرحية "هملت" لأكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٦٥، كما أعاد إبراهيم جلال، ويوسف الصائع معا صياغة الحديث التراثي برؤية معاصرة وجديدة. لكن عبد الكريم برشيد، أسس للمسرح الاحتفالي ونظر له وكتب وأخرج في ضوء ما نظر له وما فهمه. وكان الشخص الذي شق الطريق إلى هذا المنحى الفنان المغربي الطيب الصديقي الذي يعد على مستوى التمثيل والإخراج باكورة الوعي المنهجي بأهمية الإحتفالية والطقوس الشعبية والعرض المسرحي الإرتجالي الممنهج في مسرحنا العربي. وبالرغم من أننا لم نشاهد إلا القليل من أعمال هؤلاء الفنانين الكبار في مسرحنا العراقي، إلا أن حضورهم كان ملموساً في التجارب التي يحملها الفنانون المشاركون في المهرجان وما تعكسه الكتابات الكثيرة عن تجاربهم الفنية، والتي خطت خطوطها الفنية والتجريبية على أرضية الوطن العربي ناقلة ومتأثرة. وتحضر الإحتفالية في الواقعية الشعبية التي تتجسد في معاناة هموم الفقراء والطبقة الكادحة وتصوير مدن الصفيح ومعاناة سكانها من الطرد التعسفي والإستغلال والظلم وتهديدات أهل الجاه والنفوذ والسلطة. وتتجلى هذه الشعبية في ذلك التواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وبين الراوي والطبقة الشعبية وابن الرومي مع أهل

حيه، كما تنتهي المسرحية بخاتمة إحتفالية تتمثل في الأمل والتغيير والتبشير بمستقبل جديد مادام هناك إرادة التحدي والإصرار والكفاح^(١٠) " تشكل مسرحية «إبن الرومي في مدن الصفيح» خير نموذج درامي ونص مسرحي يعبر بكل وضوح وجللاء عن النظرية الإحتفالية بإعتبارها بديلاً للمسرح الغربي الأرسطي، كما أن هذا النص الإحتفالي يشكل مرحلة مهمة في تأصيل المسرح العربي وتأسيسه. ولكن المشكلة الأساسية في هذا المسرح كما يطرحه النص تبقى في صعوبة التحرر من الخشبة الإيطالية ومستلزماتها السينوغرافية والإخراجية التي تتناقض والنظرية الإحتفالية التي تدعو إلى فضاء مفتوح كالمساحات والأماكن العمومية والفضاءات المنفتحة وأماكن الحلق... ومهما تفهمنا تبريرات الدكتور عبد الكريم برشيد عن استحالة وجود هذه الفضاءات الإحتفالية لأسباب سياسية وأمنية، فإننا لن نقبل بإحتفالية جزئية تلبس قالباً أرسطياً وغريباً ومضموناً عربياً^(١١). ويلخص عبد الكريم برشيد مفهومه للتجريب في المسرح الأحتفالي بعدد من النقاط التي نرى من المهم إدراجها للقارئ كي يقف على حقيقة المسعى التنظيري والفكري الذي اعتمده الكاتب في أعماله تأليفاً وإخراجاً. يقول عبد الكريم برشيد إجابة عن أسئلة وجهت إليه:

" من شروط التجريب، يمكن أن ننظر إلي مجموعة من النقاط :

١ - النزعة التجريبية تتوافر علي نزعة علمية سلوكا وأخلاقا، هذه

النزعة لها وجود في المجتمع العربي برغم تحكم النزعة الأسطورية.

٢ - رغم أننا نعيش في مجتمع سلفي يؤمن بقيم الجمال والحق

والخير، إلا أن التجديد موجود.

٣ - المغامرة والحرية هما الجناحان اللذان يخلق بهما أي تجريب وإلا سقط.

٤ - الارتباط بالموضوعات الثلاثة: الجنس والدين والسياسة، يحتاج إلى توسيع دائرة هذا الارتباط والتعرض لموضوعات أخرى مختلفة.

٥ - كانت الكلاسيكية مرتبطة بالشك الديكارتى، والرومانسية قائمة علي كلمة روسو، والواقعية الاشتراكية سجيئة ماركس، والسيرالية تؤمن بعلم النفس، واللامعقول يؤمن بالوجودية... أما التجريب فليس له رصيد، وعليه أن يبحث عن شيء يستند إليه ويقوم عليه، ومن هنا فهو أصعب، وهو حتي الآن شكلي لا يقف علي أرض صلبة.

٦ - يتسم التجريب بتوظيف بتوظيف الشكل المغاير للمسرح كبناء ومعمار، مثلما فعل سعد أردش عندما قدم اللامعقول علي مسرح مائة كرسي لأول مرة.

٧ - ثمة الشكل المغاير للنص أيضا، فقد اعتمد الكلاسيكيون علي البداية والوسط والنهاية، وإعتمد المحدثون علي البداية والنهاية فقط، بينما لجأ العبثيون إلي الشكل الدائري.. فماذا يفعل التجريبيون؟

٨ - بدأ التجريب في الغرب من أجل تحطيم المسرح السائد الموروث.. أما عندنا فهو بلا رصيد يثور عليه.. ومن هنا علينا أن نبدأ بالتأسيس أولاً... ولذلك فنحن لا نزال في أفق التجريب! (١٢).

الهوامش

الفصل الأول: أسئلة الحداثة

١- المسرح وأسئلة النهضة

- ١- كانط، دفاثر فلسفية: الحداثة، إعداد وترجمة محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ص ٤٤-٤٦
- ٢- هايدغر، المصدر نفسه، ص ٦٢
- ٣- دانيال هيرفيوليبي: المصدر السابق، ص ٢٧

٢- مفهوم الدراما وتوصيفها

- ١- موسوعة المصطلح النقدي، ترجم الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الثالثة ١٩٩٣، ص ٢٩٨
- ٢- المصدر السابق، ص ٤١٦
- ٣- المصدر السابق، ص ١٥
- ٤- "فن الدراما" تأليف ميشال ليور، ترجمة أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت ط ١، آب ١٩٦٥، ص ٧

- ٥- المصدر السابق، ص ٧
- ٦- المصدر السابق، ص ٨
- ٧- المصدر السابق، ص ٨.
- ٨- المصدر السابق، ص ٩.
- ٩- "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، منشورات مكتبة لبنان، تأليف مجدي وهبة وكامل المهندس، مادة الدراما، ص ٩.
- ١٠- فن الدراما، المصدر السابق، ص ٩ .
- ١١- المصدر السابق، ص ١٠.
- ١٢- المصدر السابق، ص ١١.
- ١٣- المصدر السابق، ص ١١.
- ١٤- "مالذي يحدث في هملت" تأليف جون دوفرولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٢١٨، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨١.
- ١٥- "المصطلحات الأدبية الحديثة"، تأليف الدكتور محمد عناني، منشورات الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان سنة ١٩٩٦، مادة الجدلية ص ١٧.

٣- القالب الفني ومتطلبات التحديث

- ١- بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الهلال ٢٠٠٢، ص ١٢.
- ٢- أوراق خاصة من تجربتي مع المخرج قاسم محمد. وقد شهدت هذه التجربة التي امتدت لسنوات طويلة متابعة يومية للتمارين التي يجريها المخرج قاسم محمد على أعماله. وكنت متابعا وكاتبا عنها في الصحافة،

وكننت ايضاً موافقاً ومعارضاً ومخالفاً لما يجري. وكانت من نتيجتها وأنا أهم بالدخول للمسرح الحديث لأشاهد تمارين مسرحية مجالس التراث أن طلب قاسم محمد من مدير المسرح منع أي شخص من خارج إدارة العاملين دخول المسرح. فمنعت من متابعة تمارين الفنان قاسم في هذا العرض، فقط، بعدها عدنا لمتابعة أعماله.

٣- أوراق خاصة من تجربتي مع المخرج إبراهيم جلال كدراماتورغ في مسرحية ديزدمونة للشاعر المرحوم يوسف الصائغ.

٤- الحداثة: المصدر السابق، ص ٦٢.

٥- دراما التغيير، برتولد برشت، ترجمة وإختيار قيس الزبيدي، ص، ١٣١ نشر دار كنعان. ٢٠٠٤.

الفصل الثاني: المسرح في القرن العشرين

١- الإرهاصات الأولى للتحديث

١- الفريد جاري وأنتو آرتو والدعوة إلى تحطيم النص، ليلي بنت عائشة. أصل هذا النص محاضرة للأستاذة عائشة ألفتها في الدورة السابعة عشر لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٢٠٠٥) في القاهرة .

٢- الدكتور سعيد إبراهيم عبد الواحد، مسرح العبث: ما هو؟ ماذا بقي منه؟ مقال على شبكة الانترنت.

٣- المصدر السابق.

٤- بول شاؤول، "الندوة الفكرية التي تعقد على هامش مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي".

٥- فرحان عمران موسى " خصائص مسرح اللامعقول"، مقال على شبكة الانترنت.

٦- المصدر السابق.

٧- بول شاؤول المصدر المذكور أعلاه.

٢- الهوية والحدثة

٣- المسرح والتجديد الفكري

١- حدثة التخلف: تجربة الحدثة" تأليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل

جتكر، نشر مؤسسة عيال للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣، ص ٣٢

الفصل الثالث: تيارات الحداثة في المسرح

- ١- "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، تأليف مجدي وهبة وكامل المهندس، منشورات مكتبة لبنان ط١؛ ١٩٧٩، مادة المسرح الملحمي ص ١٩٧.
- ٢- الحداثة، ص ٣٠.
- ٣- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ص ٩٤، و ١٠٠ و ١٠١.
- ٤- تجارب مسرحية، نديم الوزه: وعي الهزيمة- قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية، ٣٠ تموز ٢٠٠٦.
- ٥- معجم المصطلحات، ص ١٩٧
- ٦- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف - مسرح القسوة وحدود التمثيل، ترجمة كاظم جهاد، ص ٨٤.
- ٧- المصدر السابق، ص ٨٠
- ٨- المصدر السابق، ص ٨٢
- ٩- المصدر السابق، ص ٨٣
- ١٠- المصدر السابق، ص ٨٧
- ١١- المصدر السابق، ص ٩٥ هامش الصفحة
- ١٢- المصدر السابق، ص ٩٥
- ١٣- المصدر السابق، ص ٩٧
- ١٤- مقال في الانترنت نشر في احد المواقع العربية، لم يذكر اسم الكاتب ويبدو أنه لكاتب بولوني، كما لم يذكر اسم المترجم ولا سنة النشر.
- ١٥- المصدر السابق.

- ١٦-بيتر بروك ، الاعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص ٣١٣
- ١٧- المصدر السابق، ص ١٨٣
- ١٨-بول شاؤول ،الندوة الفكرية على هامش المسرح التجريبي بالقاهرة.
- ١٩-جاك ديريدا الكتابة والاختلاف مصدر مذكور ص ٨٢.
- ٢٠- المصدر السابق، ص ٨٣
- ٢١- المصدر السابق، ص ٨٩
- ٢٢-معجم المصطلحات مصدر مذكور ص ١٩٧
- ٢٣-"دراما التغيير" دراسات مختارة في المسرح الملحمي اختيار ومراجعة الدكتور قيس الزبيدي، نشر دار كنعان، ٢٠٠٤. مقال المفاهيم الاساسية لمسرح برشت بقلم الدكتورة لميس العماري، ص ٣٣.
- ٢٤- المصدر السابق، ص ٣٤، ٣٧.
- ٢٥- المصدر السابق، ص ١٢١.
- ٢٦- المصدر السابق، ص ٢١٩ ، ٢٢٩.
- ٢٧- المصدر السابق، ص ١٢٩.
- ٢٨- المصدر السابق، ص ١٣٠.
- ٢٩ المصدر السابق، ص ١٣٣.

الفصل الرابع: التقنية والحداثة

- ١- هناء عبد الفتاح، المسرح والحرية في ضوء التجربة البولندية، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الحادي عشر، صيف ١٩٩٢، ص ١٦٣.
- ٢- المصدر السابق، ص ١٦٦.
- ٣- كارل فون آبن، دراما التغيير، ص ١٢٥.
- ٤- د محمد التهامي العماري، سيميائيات المسرح، مجلة عالم الفكر، العدد ٢، المجلد ٣٣، ديسمبر ٢٠٠١، ص ٢٦١، نقلا عن الناقد البلجيكي اوكتاف زيخ.
- ٤ انغليكا هورفيز، دراما التغيير: عمل برشت مع الممثلين، ترجمة قيس الزبيدي، ص ١٢٠.
- ٥- هناء عبد الفتاح، مجلة فصول، ص ١٦٤.
- ٦- المصدر السابق، ص ١٦٥.
- ٧- بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص ٢٩٨-١٦٤.
- ٨- برتولد برشت: دراما التغيير، ص ١٨٢.
- ٩- المصدر السابق، ص ٢١٩-٢٢٢.
- ١٠ اندريه تاراكوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة امين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦، ص ٧٣.
- ١١- هناء عبد الفتاح، مجلة فصول مصدر، مذكور هامش ٢٩، ص ١٦٩.
- ١٢- د. جميل حمداوي، شعرية العرض المسرحي والجمالية، مجلة البيان، العدد ٤٤٥، أغسطس ٢٠٠٧.
- ١٣- بيتر بروك، مصدر مذكور، ص ١٣٥-٢١٧.

الفصل الخامس: الحداثة في المسرح العربي

١- المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، الطبعة الثانية، ع ٢٤٨ عالم المعرفة ١٩٩٩ . وقد صدر الدكتور الراعي بحثه " بإهداء إلى الوطن العربي الكبير: إنهم يرونه بعيداً، وأراه قريباً" دالاً به على الحس القومي. وهو خدمة ثقافية ذات بال لفكرة الوطن العربي الواحد" ص ٢٩. ولم يخل كتاب الدكتور الراعي من نزعة مصرية تسم معظم مسارح البلدان العربية حيث نشأت بفعل المسرح المصري !! ويبدو أن اطلاعه المحدود على تاريخ المسرح في العراق - بالرغم من إشارته لجهود الفنان يوسف العاني و المخرج قاسم محمد على مساعدتهما له، لكنهما آثرا أن يهتما بما أنجزاه دون إنجازات الفنانين والمخرجين الآخرين، وإن جاءت الإشارة إليهم مقتضبة - وقد جانبه الصواب مثلاً حين حدد نشوء المسرح في العراق بعام ١٩٢٦ بزيارة فرقة جورج أبيض للعراق!!؟ في حين ان المسرح العراقي يمتد إلى عام ١٨٨٨ في الموصل، وفيه مؤلفات مسرحية ونصوص كثيرة. ولو إطلع على محاضرات الدكتور الزبيدي، وهي من جامعة القاهرة، لأهتدى إلى الرأي الصواب. وفي الكتاب الكثير من الآراء غير الدقيقة لسنا هنا في مجال التصدي لها. ومن المؤسف أن ناقداً متميزاً مثل فاروق عبد القادر الذي قدم كتاب الدكتور الراعي في طبعته الثانية قد أغفل هو الآخر مثل هذا الإضطراب وهو المطلع على تطورات وإنجازات المسرح في العراق. هناك كتب كثيرة، منها كتاب الدكتور علي الزبيدي: "المسرحية العربية في العراق" ١٩٦٦، وهي مجموعة محاضرات ألقىت على طلبة قسم الدراسات الأدبية في القاهرة. وواضح من العنوان أن الدكتور علي الزبيدي خص العراق والمسرحية العربية فيه فقط. وهذا يعني بوجود مسرح بلغات أخرى في العراق منها - المسرح الكردي - ولكن

المحاضرات ليست معنية بدراستها. ويرجع الدكتور الزبيدي المسرح إلى جذوره البابلية والسومرية ومأساة كربلاء وإلى فترة الإحتلال العثماني معتمداً على دراسات سابقة كدراسة الدكتور جميل سعيد "نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق" ١٩٥٤، وعبد الله الجبوري "نقد وتعريف" ١٩٦٢.

٢- المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، الطبعة الثانية، ع ٢٤٨ ، عالم المعرفة ١٩٩٩ ، حيث يشير الدكتور الراعي إلى جذور المسرح المصري.

٣- مجلة ألف، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦.

٤- المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، ص ١٣٦، وكانت تصورات هذه الجزء من البحث معتمدة بشكل أساس على كتاب الدكتور الراعي .

٥- سعد الله ونوس، الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق.

١- نديم الوزرة، وعي الهزيمة، قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية.

٢- أحد مواقع الانترنت سعد الله ونوس في سطور آب ٢٠٠٦.

٣- الدكتور علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص ١٨٤-١٨٥، ستكون تصورات هذه الفقرة من البحث معتمد بشكل اساس على كتاب الدكتور الراعي .

٤- يان فانسينا، الماثورات الشعبية، ترجمة الدكتور احمد مرسى، منشورات مكتبة الدراسات الشعبية، ١٩٩٩، ص ١٦١.

٥- الحداثة: قضايا وشهادات كتاب ثقافي دوري صيف، ١٩٩٠، ص ٨.

- ٦- د.جميل حمداوي، أبو حيان التوحيدي للطبيب الصديقي بين جدلية المتقف والسلطة وفن البساط : فوانيس، مصدر على الانترنت.
- ٧- المصدر السابق.
- ٨- عبد الرحيم محلاوي، مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي.
- ٩- المصدر السابق.
- ١٠- تجليات الاحتفالية في المسرحية نص في موقع اكتروني عن عبد الكريم برشيد.
- ١١- المصدر السابق.
- ١٢- عبد الرحيم محلاوي مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي.

الفصل السادس:

وعي الحداثة في المسرح العراقي المعاصر

١- وعي الحداثة في المسرح العراقي المعاصر

- ١ -

نقف الآن على مبعدة عقد زمني - عشرون سنة - من التجارب المسرحية العراقية المهمة التي حملت بذور التجديد والتحديث في المسرح العراقي، فقد أسهم المسرحيون العراقيون وعلى مختلف قدراتهم خلال العقود الثلاثة الماضية على تأسيس رؤية حديثة لفن "العرض المسرحي" لا يشمل النص وحده، إنما: النص والإخراج والتمثيل والديكور والأكسسوار وصالة العرض والإنارة والأزياء والجمهور، وكل ما يتعلق بالعرض من لواحق أخرى. وهي أمور ما كان يجري الإلتباه لها في الخمسينات وبداية الستينات، إلا بعد القفزة النوعية الفنية التي حدثت في أواسط الستينات، وبعد عام ١٩٦٥ بالتحديد، أي في الفترة نفسها التي بدأت الثقافة العراقية كلها تتلمس الطريق نحو موجة الحداثة الثانية لذلك تتيح الوقفة المتأملة الآن لمراجعة الطروح النقدية السابقة، والتي كانت نتاج يومي وميداني لمتابعة العروض المسرحية الجديدة والقديمة معاً، وفي الوقت نفسه إتاحة الفرصة لرؤية نقدية دقيقة فيما يخص المسرحيات التي عبرت سنوات إنتاجها وما تزال تمدنا بتصورات نقدية حديثة بعد أن اطلعنا هنا على بعض التجارب المسرحية العربية والعالمية، وبدأنا نقارن بين ما كان لدينا من إنجازات فنية سابقة، وبين ما ينتج هنا من أشكال للعرض المسرحي المعاصر، وعلى يد مخرجين عرب وعراقيين وعالميين. في ضوء هذه المستجدات نعيد هنا

بناء تصورنا النقدي عن ما حققه المسرح العراقي خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

- ٢ -

بدأ وعي التجديد في مسرحنا العراقي، أول ما بدأ من داخل الدرس الأكاديمي نفسه، الذي كان وما يزال المعين لكل تحديث معاصر. لقد كان المدرسون أساتذة إخراج أولاً، قبل أن يكونوا مدرسين يلقون بتعليماتهم على الطلبة، وهذه المهمة كانت الدافع الأساسي لتأسيس أكاديمية للفنون الجميلة وفيها قسم للمسرح متخصص بعدما كان هناك معهد للفنون الجميلة تأسس عام ١٩٣٦، ومن هؤلاء الأستاذ إبراهيم جلال وجاسم العبودي وبهنام ميخائيل ومحمد جواد وبدرى حسون فريد وسامي عبد الحميد، وإلى جوارهم كان كتاب مسرح متمرسون منهم يوسف العاني وعادل كاظم وطه سالم ونور الدين فارس وجليل القيسي ومحي الدين زنكنة.. وآخرين، وكان الجميع في حاجة ماسة إلى تطوير الدرس الستانسلافسكي المدرسي وتمارينه الإخراجية، وتجسيده في عرض يجمع بين الدرس والتجربة المختبرية، ومن ثم تحويل ذلك كله إلى عرض مسرحي جديد يتلاءم والمسرحيات المترجمة الجديدة، ويتوافق مع موجات التحديث الغربية التي بدأ المسرح المصري الحديث يقدمها لنا فهما وكتابة نقدية وأسلوب عرض، وكان نعمان عاشور والفريد فرج وميخائيل رومان ومحمود دياب وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس، في مقدمة كتاب المسرح الجديد في التأليف والترجمة والأداء والإخراج، كما بدأت دور النشر تضخ المئات من الكتب المسرحية المترجمة والمؤلفة، وفي الوقت الذي كان المسرحيون يبحثون عن أفق

جديد يخرجهم من الواقعية الإنتقادية التي كانت الإطار العام لمسرحية الخمسينات وبداية الستينات وهي عماد ما كان المؤلف الكبير يوسف العاني يؤلفها طوال عقدين، بدأت هذه الحاسة الجديدة في التطلع لتأليف وعرض مسرحيات ذات أفق تحديثي ومن داخل الدرس الأكاديمي أول الأمر ثم من داخل التجارب التي تصل لهم عن طريق القراءة والمشاهدة ثانياً. فبدأ إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وجاسم العبودي مرحلة تحديث العرض المسرحي. كان المرحوم إبراهيم جلال في المقدمة من هؤلاء عندما كان يمزج بين ستانسلافسكس وبرشت أول الأمر، ثم من خلال رفضه لقواعد المسرح الأرسطي، لاحقاً وفق صيغ تنظير لم ترق إلى مستوى العمل الميداني، إذ كان غالباً ما يغير من تصوراتهِ، فالعمل أثناء التمارين كان هو المنهجية اليومية التي يبني بها عرضه المسرحي. وقد دلل بأطروحته التي نالها من شيكاغو على مثل هذا الطرح للخروج على مألوف العرض المسرحي. وكان برشت يوم ذاك معروفاً في المسرح الأمريكي أكثر مما هو معروف في المسرح العربي، حمل إبراهيم جلال تصوراتهِ الفنية "إخوتاجاً" وعاد بها إلى العراق، لكنه لم يجرأ التطبيق إلا في أواسط الستينات عندما وجد في مسرحية (الطوفان) عام ١٩٦٦ لعادل كاظم بعض ملامح التغريب البرشتي فبدأت رحلته مع التغريب. أما سامي عبد الحميد خريج المسرح الإنكليزي، كان يولي الصوت والأداء أهمية استثنائية وكان الإخراج بالنسبة له أكتشافاً لمسرحية فيها طعم الجديد والمحلي في آن واحد وذلك قبل أن يبدأ تجاربه المتميزة مع المسرحيات العالمية ذات النهج التغريبي البحث "في انتظار غودو" عام ١٩٦٧ على مسرح الجمعية البغدادية في الصليخ، مثلاً.

النقلة الفنية المتميزة التي بدأ التجريب فيها بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٨ عندما بدأت المسرحية العراقية يبني رؤيتها على ما تحدثه الأحداث السياسية في المنطقة العربية على الثقافة، ثمة حدث كبير غير من مفاهيم الوطنية عندما أحدث انقلاب شباط ١٩٦٣ في العراق انقلاباً دموياً حاداً وقاسياً قلب مفهوم الوطنية إلى مفهوم التصفيات الشخصية، وكاد السواد الدموي يغطي الشارع الوطني كله، ثم جاءت أحداث الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ فغيرت هي الأخرى من مفهوم إمكانية القوى القومية أن تكون قادرة على الوقوف بوجه الإمبريالية وإسرائيل، مما يعني أن ما حدث في الوطن العربي قبل ١٩٦٧ من أحداث دموية في "العراق وسوريا واليمن ومصر وغيرها" كان تمهيداً لأن تجهض القوى الغربية حركة التحرر العربية التي وصلت قممها الثورية في حرب السويس عام ١٩٥٦ ثم ما تبعها بعد ذلك من إصطفاف القوى الثورية في الوطن العربي أدت إلى قيام ثورة ١٤ تموز في العراق. إلا أن هذا الوضع على المستوى الثقافي لم يستقر على شكل فني أو فكري بعد حيث تسارع الأحداث ما كان بمقدورها خلق بنية راسخة قادرة على التحول المنهجي إلى أشكال تعبيرية جديدة، والمتتبع للمسرح العراقي يجده طوال الخمسينات وإلى بداية السبعينات كان يتغذى على الجذور الانتقادية- الاجتماعية السابقة مع استثناءات قليلة شكلت في بداية السبعينات قفزة فنية سرعان ما أصبحت تياراً فنياً تمكن منه عدد من كتاب المسرح العراقيين.

لا نعول هنا على العامل السياسي في رسم الصورة الخلفية الضاغطة على الفن لخلق نماذج تعبيرية جديدة في المسرح، ولكن لا يمكنك في العراق والوطن العربي أن تلغي العامل السياسي من هذا التأثير لإرتباط معظم الفنانين بحركة يسارية تبني تصورهما الفكري على التحديث والتجديد، وفي العراق بوجه خاص كان الحزب الشيوعي العراقي يضع في برامجها التثقيفية تصوراً ثورياً للثقافة قائماً على الحداثة والتجديد منطلقاً من فكرة تحويل المشكلات الاجتماعية إلى صوت شعبي معبر. وقد تحول هذا الصوت في بعض المساهمات إلى "مايكرفون" للحال الاجتماعية مما سقط في التبسيط. وهذا الذي جعل معظم الحداثيين لهم صلة ما بالفكر اليساري حتى لو لم يكونوا منتمين إلى تيار سياسي يساري. يفقدنا التصور الفكري هذا إلى تلمس خلفية التحديث من داخل الحركة الاجتماعية-السياسية مع الهامش الكبير لرؤية الفنان الذاتية. وفي المسرح العراقي بوجه خاص كان معظم الفنانين يساريين في المقدمة منهم يوسف العاني الذي يعتبر الأب الشرعي للمسرحية العراقية الحديثة. أما العامل الثاني في بدء التحديث فقد كان منبثقاً من حركة البنية الفنية-الاجتماعية نفسها، فقد أسبغت التحولات السريعة في الحياة الاجتماعية على خلق تصور غير مستقر للحال الواحدة، مما يعني أن الحال نفسها لم تستقر على بنية مكتملة كي ترى بوضوح، وهذه الحال المغبشة أسهمت في خلق نموذج وشكل مسرحي يرفض بالضرورة بنية الفصول الثلاثة أو الأربعة المستقرة. هذه النقلة الفنية الاجتماعية تتبع السجاي العامة لطريقة عيش وحياة، قد لا تكون البنية الزراعية وحركة جغرافيا المياه المتنقلة والمتغيرة من هذا التأثير خاصة إذا ما أضفنا إليها التحولات السريعة التي أرادت القيادات السياسية الحاكمة ببرامجها

التسريعية في البناء والتغيير مصحوبة بقرارات سياسية قمعية إذا تقاعس الناس بتنفيذها وراء ذلك المزلاج المتغير والمتسارع في رسم صورة غي مستقرة لأشكال الطرح التعبيري لكل نشاط ثقافي أو فكري، ومن يدرس طرق التعليم المتسارعة والمصحوبة بقرارات قمعية (مكافحة الأمية مثلاً) والتي أنهت بعد سنوات من الشروع بها إلى لا شئ فقد هيمنت قرارات الحروب على قرارات البنية الثقافية لمجتمع لم يعرف الاستقرار.

كل هذه المواقف العجولة وغير الدقيقة أسهمت في بناء تصور ثقافي غير دقيق عن المتغيرات مما انعكس ذلك على طرق التأليف في كل المجالات الفكرية: الرواية القصيرة، المسرحية ذات الفصل الواحد، القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية، اللوحة التشكيلية ذات البعد التجريبي والغنائي.. فن العمارة الذي مال إلى التأرجح بين الخصوصية الوطنية والاستفادة من تجارب عالمية...الخ.

تحديث النص المسرحي

فيما يخص بنية المسرحية، شهدت ولأول مرة في نهاية الستينات وفي مسرحية "الطوفان" لعادل كاظم بنية الفصول المتداخلة التي تحولت إخراجياً إلى بنية اللوحات ثم جاء يوسف العاني في "المفتاح" ليبنى مسرحيته كلها على اللوحات وهو ما عدّ يومذاك تطوراً واحتذاءً لتجربة برشت الملحمية التي كانت الكتب المترجمة وأعمال المسرحيين المصريين رافداً تنويرياً للمسار الفني-البنائي الجديد. التجربتان تعتمدان على جملة عوامل بنائية سابقة:

١- اعتماد عدد من المسرحيين العراقيين على كتابة مسرحية الفصل الواحد كهوية تعبيرية دالة فشكّلوا بذلك أرضية فنية لمسرحية اللوحات، والبناء القصير في فنون الثقافة العراقية هو الذي حمل بذور التجديد والتحديث، الشعر والقصة القصيرة وتنوعاتهما هي الأشكال الفنية المسيطر عليها من قبل فنان يريد إستيعاب الواقع المتغير بسرعة خوفاً من أن تفلت منه اللقطات، هذا ما حدث في فن القصة عند فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري وآخرين، كما حدث في شعر السياب والبياتي ونازك. وفي مجال المسرح نجد مسرحيات العاني القصيرة التي غطت سنوات الخمسينات والستينات كلها هي مسرحيات الفصل الواحد: مسرحية فلوس الدوة، لو بسراجين لو بالظلمة، ست دراهم، الغذاء لا الدواء، راس الشليلة وحتى أني أمك يا شاكر، فقد عمد العاني ومجاراة لما هو شائع في المسرحية الكلاسيكية إلى تقسيم الفصل الواحد إلى فصول ثلاثة دون أن يكون هناك فصل منهجي واضح، وعندما جاءت موجة التحديث البرشتية وجد العاني نفسه أما تأسيس واضح فيما يخص إلغاء الفصول

فكتب "المفتاح" على طريقة اللوحات، وتبعها بمسرحية "الخرابة" وصورة جديدة" وفي كل الأعمال الأخرى.

وقد عمد معاذ يوسف، وعادل كاظم، وقاسم محمد في أعماله التي قدمها لفرقة المسرح الحديث، وبنيان صالح في "سيرة أس" ومحي الدين زنكنة في "السؤال" إلى البناء نفسه، عدا أن المسرحية بدأت تأخذ من بناء القصة القصيرة والطويلة كما يفعل محي الدين زنكنة في كل أعماله الفنية، كما في مسرحياته، ثم أصبح المنحى ذاته اتجاهًا فنيًا سيطر على التأليف المسرحي اللاحق لعدد من كتاب المسرح منهم: فلاح شاكر وفاروق محمد وعواطف نعيم، كما أصبح اتجاهًا في اختيار الأعمال المترجمة فقدمت أعمالاً عدة من فصل واحد.

٢- وفي الميعة ذاته قدم قاسم محمد أعمالاً فنية مترجمة ذات تأثير واضح على بنية المسرحية القصيرة، منها أعمال أوزفالدو دراكون، حكاية الرجل الذي صار كلباً، وصديقنا بانجيتو، ومرض أسنان. وهي من أعمال أمريكا اللاتينية التي قدمت باحتفالية عرض متميزة، ثم واكب المسرحيون العراقيون المنحى ذاته فقدم سعدون العبيدي أعماله بالطريقة الفنية ذاتها مما يعني أن اتجاه مسرحية الفصل الواحد القصيرة أصبحت تياراً تحديثياً في العرض المسرحي العراقي حتى أن فرقاً عدة كانت تقدم ثلاثة أعمال في عرض واحد، كالفرقة القومية وفرقة المسرح الفني الحديث وفرقة المسرح الشعبي، وقدمت الفرق القليلة الحضور أعمالاً قصيرة من فصل واحد كفرقة مسرح اليوم وفرقة مسرح الرافدين وغيرها من فرق المحافظات.

٣- وفي المنحى ذاته أقدم التلفزيون على تقديم أعمالاً مسرحية معدة ليوسف العاني وقاسم محمد ومعاذ يوسف وآخرين من فصل واحد، مما عد لاحقاً بمثابة مسرح "التلفزيون".

٤- لم يقف العرض المسرحي على تقديم الأعمال القصيرة لسهولة التعامل الإخراجي وتنوع الأداء والسيطرة عليه فقط، إنما كان التقديم يحاكي بنية خفية لدى المشاهد برؤية أحداث تحسم بسرعة وتؤدي بطريقة مسيطر عليها، ولذلك عندما تقدم أعمالاً طويلة مثل الملك لير ويوليوس قيصر ومكبث وهملت وغيرها، فإما يجري تعريقها بما يتلائم والمزاج العراقي، وغالباً ما تختصر المسرحية وفق رؤية المخرج كما في " هملت عربياً" وإما أن تكون معدة وفق صياغة إخراجية معينة مثل ما يقدمه صلاح القصب وعوني كرومي وشفيق المهدي وعزيز خيون وهاني هاني، عالمية وعربية، وأما أن تكون المسرحية ذات منحى تجريبي بحث بحيث لا تستوعب التفاصيل الكاملة للحدث بل توحى بها وتدل عليها بعوامل إخراجية وأدائية، وفي العموم أن ترسخ بنية المسرحية القصيرة في المسرح العراقي لم تكن وليدة رغبة آنية أو افتراضية بل تحامي نزوعاً نفسياً وبنوياً قاراً في الذات الفنية العراقية: تأليفاً وجمهوراً وذائقة، وقد نجد صدى هذا المنحى عالمياً أيضاً إذا ما عرفنا أن معظم الأعمال المسرحية العالمية والروائية الحديثة تميل إلى القصر والتركيز وعدم الاستفاضة، والتغيير الجوهرى في هذا المسعى تغير عصري وفكري وثقافي واجتماعي.

تحديث بنية العرض المسرحي

لم يكن العرض المسرحي في الخمسينات إلا بمثابة فرجة متنوعة الأشكال، فقد كان المسرح جزءاً من فاعلية اجتماعية سياسية أريد من خلاله أن يتعرف المشاهدون على رأي فنان ألتزم بقضايا الشعب، وكانت النوادي الرياضية والمدارس هي المكان الفعلي لمثل هذه العروض الفنية ومن الواجب أن يتضمن العرض المسرحي جزءاً من فاعلية النادي الرياضي أو المدرسة، فكان العرض يتضمن فترات إستراحة يقدم الرياضيون فيه تمارين رياضية، هكذا كان يقدم نادي الاتحاد الرياضي في البصرة فإلى جوار ما يقدمه توفيق البصري من أعمال يوسف العاني يقدم رياضيو النادي عرضاً لجمال الأجسام، وقل ذلك بشأن المدارس في بغداد وفي مقدمتها مدرسة التفيض والمأمونية وغيرها. ولما بدأ الدرس الجامعي وكان ذلك في أواسط الثلاثينات، عندما أفتتح معهد الفنون الجميلة، والذي كان العرض المسرحي ما يزال يعتمد تسلسلاً منطقياً لمسار الأحداث بطريقة التتابع والسبب، وكان الأساتذة ما يزالون متمسكين بطريقة العرض التقليدية، بدأ التفكير بتغيير أساليب العرض بناء على تنامي الحاسة الفنية بعدم جدوى الأساليب القديمة التي كانت تسيج الفن المسرحي فتخضعه لقوالب عرض مدرسية صارمة.

النقلة الفنية الكبيرة حدثت في مسرحية "النخلة والجيران" التي أعدها قاسم محمد عن رواية غائب طعمة فرمان. وقاسم العائد لتوه من دراسته الأكاديمية في الاتحاد السوفيتي، فقدمها على مسرح دوار في قاعة وجدت نفسها تداخل بين الجمهور والممثلين بطريقة التقارب وليس

بطريقة العزل، فقد كان الممثلون يندمجون مع الصالة عن طريق
المخاطبة المباشرة. وقبلها كانت تجارب إبراهيم جلال في "الصحون
الطائرة" و "الحيوانات الزجاجية" وسامي عبد الحميد في "في انتظار
غودو" في كسر الحائط الرابع، وقد بدأت تؤسس للجمهور رؤية أكثر
اقترباً من الذي يقدم، لا سيما وإن العرض الذي يعتمد هنا بنية اللوحات
المتداخلة يعطينا تصوراً أكثر اقتراباً من حاجات الجمهور النفسية، فقد
جرى ولمرات عدة حوار مع الصالة أو الرد على انفعالات الجمهور كما
حدث في عرض "البك والسائق" التي أعدها صادق الصائغ عن "بونتيلا
وتابعه ماتى". وتتلائم فاعلية كسر أو إلغاء الحائط الرابع مع موجة
التحديث في الكتابة فقد تغيرت صيغة الحوار القديمة القائمة على سؤال
وجواب بين شخصين يقفان على المسرح ويمثلان قضية، أصبح الحوار
بين ممثلين وجمهور من خلال تبني الممثل لشريحة اجتماعية بوصفه
شخصية نموذجية تتقدم بطروحاتها أما الجمهور، من هنا بدأ العرض
منسلخاً عن أهم فكرة عاش عليها لسنوات وهي المحاوراة المباشرة مع
الجمهور عن طريق الشخصية التي تمثله، وكان الجمهور في هذه الحال
لا يتبنى ولا يعارض بقدر ما كان يشترك في صياغة العرض كله مما
فسح المجال له لأن يغير جلسته داخل الصالة وأن يجلس أحياناً على
خشبة المسرح أو أن يحيط بالممثلين كما في عروض مسرحية الخرابسة
من إخراج سامي عبد الحميد وقاسم محمد، ومسرحية "بيت برناردا ألبا"
إخراج سامي عبد الحميد، و "الصحون الطائرة" إخراج إبراهيم جلال،
ومسرحية "تساؤلات" لعوني كرومي و "لو" لعزیز خيون ومسرحية "ليلة
موت شاعر" لحيدر منعرث، ومسرحيات عدة في الأكاديمية ومعهد الفنون
الجميلة ومسرح "الستين كرسي" ومسرح "اليوم" و "منتدى المسرح" و

"المسرح الشعبي". حتى أمست هذه الطريقة تقليعة تجريبية ليس من أجل كسر الحائط الرابع (دون إزالته) إنما من أجل أن يصبح العرض المسرحي بطابع فني جديد يمكن المخرج والممثلين من أن يكونوا جمهوراً وممثلين في آن واحد. وهكذا لجأ بعض المخرجين إلى أن ينهض الممثلين من بين الجمهور، أو أن يتبادل الحوار مباشرة معهم دون أن يغير ذلك من مسار النص، بمثل هذه الحرية الواسعة بدأ تحرك النص كي يخلص من الأطر الكلاسيكية حيث صار المكان يحكم ويتحكم بالنص نفسه، وأصبح النص أكثر طواعية من قبل أما متغيرات مكانية ما كان بمقدور الكاتب قبل ذلك الانتباه إلى ما يمنحه الوعي بالمكان للنص، حيث أصبح المكان هاجساً فنياً إضافة إلى كونه بنية قارة في كل نص، وقد أسهم هذا الوعي إلى تجديد بنية النص والإخراج معاً إلى درجة التداخل المنهجي بينهما. نفسه يتسع ويضيق في آن واحد وأن يتغير بين عرض وعرض وفق إستجابة الجمهور أو عدمها. وحتم هذا الموقف على المخرج أن يكون حاضراً في كل عرض جديد معطياً ملاحظات جديدة لعرض الليلة القادمة على العكس مما كان مخرج المسرحية سابقاً يكتفي بملاحظاته قبل وبعد الجنرال بروفة، ثم ينزوي في القاعة أو قد لا يحضر العروض اللاحقة، محتذياً بذلك التقاليد الأوروبية في الاعتماد على مدير المسرح الذي قلت وظيفته لدى المخرجين الشباب أو معتمدين على "الدراماتورج" الذي لم يدخل المسرح إلا مع إبراهيم جلال وفي مسرحية "دردمونة" ليوسف الصائغ.

ما محصلة هذه التحولات في طريقة العرض المسرحي؟

في البدء أن مفهوم "العرض" جاء به الفنان المخرج قاسم محمد وهو أول من نظر له في أعماله الأولى، ثم أصبح تقليداً لعدد من

المخرجين، وكان ذلك في أوائل السبعينات وخاصة في مسرحياته التراثية "مجالس التراث" و"بغداد الأزل بين الجد والهزل" وقد يكون ذلك المفهوم إمتداداً لما جاء به سامي عبد الحميد في أواسط الخمسينات من مفهوم "الشغل المسرحي" وكتب ذلك في مجلة (فنون) التي تصدر يومذاك، وتطور لاحقاً ليصبح معياراً جمالياً عندما فهم معنى "الميزانسين" و "السينوغراف" على يد عدد من المخرجين: جاسم العبودي وجعفر السعدي وإبراهيم جلال وبهنام ميخائيل ومحسن العزاوي ووجدي العاني وآخرين. إلا أنه باستقراره على "العرض المسرحي" أكتسب قيمة شعبية وجمالية في آن واحد.

في المرحلة اللاحقة لمفهوم "العرض" توسع العمل به ليشمل الصالة وخشبة المسرح والاعلان وحركة الممثل بن الجمهور وكسر الغرابة التي يفرضها الدور المسرحي على الشخصية وعلى مؤديها معاً، ليتحول "العرض" إلى مفهوم أكثر شعبية هو "الفرجة" التي تستمد خطوطها العريضة من التقاليد الدرامية في الميثولوجيا الشعبية في التعازي والأعياد والكرنفالات الدينية الأخرى. ففي مسرحية "الخرابة" مثلاً تحولت قاعة المسرح كلها إلى عرض، ابتداء من مدخل القاعة وحتى ما خلف الكواليس، وزينت جدران القاعة الداخلية بعشرات الصور لأحداث عالمية معاشة أو مستحضرة، وأبتدأ التمثيل من خارج القاعة مروراً بالجمهور وهكذا نجد العرض مفهوماً يقترب من "الاستعراض" ويصبح هذا المنحى طريقة فنجده في أفضل نماذجه في مسرحية "ترنيمة الكرسي الهزاز" لمخرجها عوني كرومي في قاعة منتدى المسرح حيث قدم مقاطع تمهيدية من النص على لسان ممثلتين تقف كل واحدة منهما في غرفة منفصلة لتروي جزء من حياتها ثم

يدخلان الصالة بعد ما يكون الجمهور قد أستلم فكرة البنية الأساسية للعرض. والطريقة الفنية للعرض، أكتسبت ميزة عراقية، عندما أصبحت تقليداً يتداوله المخرجون في مواسم العروض المسرحية.

المحصلة الكبيرة لمفهوم "العرض المسرحي" تجسدت في: الإخراج حيث أصبح المخرج قادراً على صياغة رؤية شعبية للنص اللغوي عندما يتحول إلى حركة، وهذه الطريقة جعلت من سيطرة المخرج مطلقة على النص، وعندما تصادم عدد من المؤلفين مع المخرجين، عمد المخرجون إلى تأليف نصوصهم أو لجأوا إلى اعداد النصوص العالمية كما فعل صلاح القصب وشفيق المهدي وناجي عبد الأمير وغيرهم. كما أعطى العرض المسرحي قدرة أخرى للممثل الذي تحرر كثيراً من سطوة المشي -الحركة- المدرسي على خشبة فقد وجد نفسه حراً في فضاء مسرحي واسع يشمل الصالة والممرات إليها إضافة إلى خشبة المسرح، وفي الوقت التي تبدو أنها حرية الممثل، كانت عبئاً على الإخراج إذ عليه أن يملأ فاعاً واسعاً ويسيطر على حرفياته التي بدأت تشمل كل ما يتعلق بالعرض.

وعلى مستوى التأليف فقد أتاحت فكرة العرض للمؤلف التحرر من قيود المكان والزمان للحدث، وبدا أن التاريخ كله يتداخل مع الحياة المعاصرة مما فسح للغة المسرحية أن تتجول في مواقع واقعية ومفترضة دون حساب لطابع محلي أو مرحلي. ويعد الكتاب جليل القيسي ومحي الدين زنكنة وفلاح شاكر وفاروق محمد وبنيان صالح من كتاب المسرح المعاصرين الذين وظفوا "العرض المسرحي" في نصوصهم وتصوراتهم عن حركة الحدث على خشبة المسرح، وربما هي الطريقة التي كسرت فكرة اغتراب المؤلف عن الإخراج فقد تجاوز

الأثنان إلى حد التقارب بين النص والعرض، وأصبح المؤلف أكثر صلة بما يقدمه المخرج من رؤية معاشة من قبل لنصه، بعدما كان المؤلف لا يحضر العرض إلا من خلال نصه فقط. هذا التجاور جعل المخرج مؤلفاً "قاسم محمد كنموذج" ومن المؤلف مخرجاً "كعادل كاظم وبنيان صالح وصلاح القصب وناجي عبد الأمير وعوني كرومي وآخرين". ومن ثم يصبح "العرض المسرحي" في المسرح العراقي تقنية شعبية تقربه من الأعياد والاحتفالية. التي لم يقف العرض على ما يقدمه الكاتب المسرحي العراقي فقط، بل وجد المخرجون في أعمال عبد الكريم برشيد والفريد فرج وغيرهما مجالاً لأن يغذوا به تصوراتهم عن "العرض" الاحتفالي مشفعاً ببعض ما يقدمه التنظير للمؤلف المغربي عبد الكريم برشيد في "المسرح الاحتفالي".

التراث ومفهوم الحداثة

المنتبع لحركة النص المسرحي العراقي في السنوات العشرين الماضية يجده في اتجاهين يجمعهما تيار واحد هو: العرض الشعبي، والاتجاهان مفترقان على مستوى بنية النص بينما هما متقاربان في الطرح والمعالجة.

اتجاه تحديث الحياة الشعبية بمنهجية واقعية-رمزية.

اتجاه تحديث النص المسرحي من خلال الموروث اللغوي العربي والحياة التراثية والمدونات والنصوص القديمة التي تمتلك رؤية درامية. وفي المحصلة، كلاهما تراث، أحدهما يعاين الحياة الشعبية من خلال ثوابت حكائية، هذا ما فعله يوسف العاني في "المفتاح" وقاسم محمد في "كان يا ما كان" وغيرها، وعادل كاظم في "الخيطة" و "مقامات أبي الورد" وآخرين، في حين تجول التراث كله ونصوصه المدونة إلى مادة لعرض شعبي معاش مزج المؤلف فيه بين ما كان وما هو حادث اليوم، كما فعل قاسم محمد في "مجالس التراث وبغداد الأزل، مقامات الحريري، ورسالة الطير" وكما فعل عادل كاظم في "نديمكم هذا المساء" أو كما فعل يوسف الصائغ في "الباب" وفي "دردمونة" أو فلاح شاكّر في "ألف أمنية وأمنية" وفي "ألف حلم وحلم" وفي "قصة حب معاصرة" وغيرها، أو أن يصبح العرض كله "فرجة" من خلال تحويل الواقع الشعبي إلى بنية ترميزية لواقع يملك أغترابه من خلال الفهم المعاكس لمفهوم الشعبية، فقد منعت مسرحية عوني كرومي "ببر وشناسيل" مرات عدة لأنها تفجر مفهوم "الشعبية" لتجعل منه رؤية نقدية-احتفالية لواقع سيئ ومعاش. أو كما

حاول حيدر منعثر من تصوير مفهوم العالمية-الكونية في عروض تعتمد سلسلة تطور حياة الكائن الحي على الأرض، وكان معياره العملي هو جعل تصوره عن التطور مقبولا فنياً، فقدم "سور الصين" لماكس فريش وكأنها رحلة في الوجود، وقدم "ليلة موت شاعر" وكأنها إعادة خلق للكائن الواعي في العالم المغترب عنه.

في المحصلة الأولى لهذه الطريقة في الكتابة أت تغيرت مفاهيم الخطاب المسرحي العراقي، من أساليب البث المباشر لحقائق الحياة اليومية، إلى جعل الواقع مرئياً من خلال جدل التراث والمعاصرة، فما كان من النص إلا أن توسع شكله فأمتد على لوحات ومشاهد يبدو متقطعة من سياقات أخرى وجرى تجميعها على خشبة المسرح كما لو كانت تشكل واحداً برغم تباين مواقعها وتواريخها، في ضوء ذلك لم يعد النص إلا لعبة فنية يجري تشكيلها في كل ليلة عرض فلم يستقر الشكل الأدائي على نمط من العطاء الواحد الكتشابه، إنما هناك ردود فعل واستجابة لما يقوله المشاهد ويعلق عليه، أو لما يقوله النقد. وهكذا كانت العروض تستمر لأيام عدة وكأنها لم تقدم إلا لليلة واحدة.

يكشف التعامل مع التراث عن طرق تحديثية في الشكل المسرحي، ويمكن إيجازها بالنقاط الآتية:

اكتشف المسرحيون العراقيون أن في اللغة العربية طاقة درامية جيدة تمكنهم من إظهار فعل القول من خلال لفظ القول، وربما هي طريقة لاستنطاق اللغة نفسها قبل أن تكون طريقة لتوظيف اللغة العربية الفصحى، هذا ما فعله قاسم محمد في "بغداد الأزل" وفي "مجالس التراث" حينما أعاد إنتاج رؤيا النصوص التراثية بعين نقدية معاصرة. ومثله فعل عادل كاظم في "الطوفان" وفي "مقامات الحريري" والمسعى ذاته في لغة

فلاح شاكِر في إعادة صياغة لغة "ألف ليلة وليلة" بصيغة القول المباشر والحياتي. وكان مسعى تفجير "الدرامي" في لغة قديمة تسير إلى جوار استلهاَم التراث، حدثاً ورؤية كما كان يفعل محي الدين زنكنة وغيره.

الشكل الفني لمثل هذه النصوص كان من المرونة لأن يصبح قادراً على استيعاب ما يجري تحديثه في كل ليلة عرض، وهذا ما جعل اللغة العربية قابلة لأن تستوعب الرأي النقدي الجديد، وفي الوقت نفسه، تستوعب الإحالة على واقع معاصر. فمقامات أبي الورد مثلاً كانت تستلطق الإنسان بتحويل المقولة الصينية القديمة "لا أتكلم، لا أرى، لا أسمع" إلى مدلول اجتماعي معاصر في ظل ظروف القمع والتهجير واتباع سياسة "الرأي الواحد". وكان العرض مفتوحاً للإضافة والحذف والتطوير بما يتلاءم ورغبة العاملين في شمول قدر أكبر من المعلومات في السياق ذاته. وكانت مجالس التراث هي الأخرى مفتحة على "بغداد" في عصورها الغابرة والحالية مما أعطى المسرحية حضوراً في الذاكرة والممارسة المعاشة، ومثلها المسرحيات القديمة "رثاء أور لعوني كرومي" و "كلكامش لسامي عبد الحميد" التي أصبحت هوية للمسرح العراقي في المهرجانات العربية بعد أن أعيد صياغة النص درامياً.

ما يفرضه العرض الحي من شكل فني جديد لا يستقر في عرض آخر ولا مع تجربة مخرج أيضاً، إنما كان اللعب الفني مسيطر كـرغبة في التجديد، ولذلك لم نجد أي مخرج أو مؤلف قد وضع لنفسه معياراً نظرياً أو جمالياً يقدم في ضوءه تصوراتة الفنية واتجاهه في العمل المسرحي، على العكس من بداية السبعينات حينما كان المخرج يقدم لمسرحيته تصوراً نظرياً وفهماً نقدياً أشبه ما يكون بالمانفستيو للعرض، كما فعل قاسم محمد في تجاربه الأولى وعادل كاظم ويوسف العاني

ومحي الدين زنكنة وآخرين. والسبب يعود إلى أن أواخر السبعينات قد استقر المسرح فيها على جملة من أشكال التعبير الفني: الواقعي الاجتماعي، الترميز لقضايا سياسية، البناء التراثي الملحمي، تطويع الحكاية الشعبية القديمة، الحدث الواقعي-السياسي المباشر. النزوع الفردي في التأليف وفي الشخصية المحورية "المونودراما".

التحديث في معمار العرض المسرحي

ما نعنيه بالتحديث في هذه الفقرة هو ما يخص: الديكور والأزياء والإضاءة والأكسسوار وحتى المكياج واستقبال الجمهور والإعلان واللقاءات الصحفية. والمتتبع لهذه البنيات المتشابكة الواسعة التأثير يجدها هي الأخرى قد شهدت تطوراً كبيراً يفوق في بعض قدراتها التطورات الأخرى التي حدثت في بناء النص والعرض، ولا نعدم القول أن بعض المنفذين والمصممين كانوا في حوار جدلي وعميق مع المؤلفين والمخرجين في رسم أبعاد الأعمال الفنية المنفذة والقادمة، ونشهد لأول مرة أن يصبح هؤلاء العاملین أساسيين في أي عمل مسرحي بعدما كانوا ثانويين، أو أن المخرج يقوم بأدوارهم جميعاً خاصة في مسرح الخمسينات.

نلمس هذه العلاقة بين مصمم الديكور والمخرج والمؤلف مثلاً في ما كان الفنان كاظم حيدر يفعله مع كل مسرحية يصمم ديكورها، فقد كان كاظم حيدر يميل إلى تجسيد أحداث المسرحية واقعياً فيرسم "يصمم" ديكورها كما لو كان واقعاً حقاً - أزقة وطرق وبناء صلب وقوي الحضور وفاعلية اجتماعية تراها في داخل هذا التكوين المسرحي، وتعد تصميماته لمسرحيات (القربان، الخان، كلكامش، مجالس التراث وغيرها) ذات أطر تجديدية، وفي الوقت نفسه ذات منحى واقعي، فكاظم حيدر الفنان التشكيلي كان يرى في ديكور المسرحية الواقعية بنية فنية لا تنقل الواقع وإنما تجسده من خلال أشكال تختزله وهذه النقلة الفنية تعد جزء من جعل المسرح حتى ولو كانت نصوصه تجريبية، واقعياً، مما

مكنت العمل الفني لأن يستوعب طروحات المخرج الجديدة وفي الوقت نفسه أفكار المؤلف وقدرات الجمهور الشعبي لاستيعاب العرض. على العكس مما كان يفعله فنان الديكور صلاح حافظ وهو مصري الجنسية عمل لفترة طويلة مع الفرقة القومية، فلأنه مختص بالديكور كان يقدم شكلاً فنياً رمزياً وواقعياً في آن واحد، ومن خلال أعماله التي كان فنان السينوغرافيا "كامل هاشم" يطعمها بإنارة متميزة، عرفت ثمة واقعان في المسرح: واقعية خارجية تأتي العرض من خلال لغة النص ورؤية المؤلف، وواقعية يريد بها المخرج وفق تصوره لدلالة العرض، هذه الواقعية الفنية تتحول على يد صلاح هاشم إلى رؤية خاصة للعرض كله "ديكور شبه واقعي ولكنه يحمل سمات تجريدية، وتفسيرات خاصة بالمصمم إلى الحد الذي ترى من خلال الديكور عرضاً بصرياً للنص، كما في مسرحيات "دزدمونة" و"ضياء العزاوي" في ديكور مسرحية "المفتاح" ونجم حيدر في ديكورات مسرحية "الشريعة والباب" و"فاروق حسن في "الناس والحجارة" وصلاح حافظ في "تكلم يا حجر" وغيرها من أعمال لفاضل القزاز وآخرين.

لقد شاع هذا العمل بين الديكورست والنص والإخراج بعد أن اعتمد مفهوم "العرض الذي يشترك في صياغته العاملين في العمل كلهم" فأصبح الديكور لوحة مسرحية متحركة ومتحولة البناء والكيان موسعة من فعل التأويل، معتمدا البعد البصري-التأويلي لأضفاء دلالات أخرى على معنى النص كما في مفهوم "الشراع" في مسرحية ألف رحلة ورحلة لفلاح شاكر وإخراج عزيز خيون وتصميم صلاح حافظ. لقد أغتنى مصمم الديكور بشعرية الكتلة في فضاء محدد مما يعني اغناء بصرياً لفاعلية متحركة فكرياً. وما كنا لنجد مثل هذه الثيمة الجديدة في العروض

الحديثة لو لم يكن هناك تداخل بين تيارات تحديثية شاملة للمسرحية العراقية على يد العاملين كلهم.

ولم يقف التحديث في جوانب العرض المرئية ، فقد شهد النقد المسرحي الذي يعد جزء من فاعلية الأدب المسرحي بالضرورة، تطوراً هو الآخر، فقد خرج عن ميدان الانطباع المباشر إلى ميدان التحليل النقدي الأكاديمي، والدراسة النقدية المنهجية القائمة على تصور ما بالمدارس النقدية الحديثة وهذا ما ساعد الكثير من العاملين في المسرح، الانتباه لحيثيات العمل المسرحي بعدما كانت العروض المسرحية تجري بطريقة الذائقة الفردية للمخرج.

لم يقف التحديث في المسرح العراقي على ما أنتج في المسرحيات التي أنتجها فنانون عراقيون يعيشون داخل العراق فقط، فقد كان لأعمال الفنانين الذين غادروا العراق منذ سنوات نتيجة الاضطهاد والملاحقة السياسية لهم بسبب من إعتقاداتهم الخاصة، قد أسهموا أيضاً في رفد فكرة التحديث بما يجعلها مترادفة مع المسعى الكبير الذي بدأ في الداخل، وكان معظم الفنانين المهاجرين هم من خريجي أكاديمية الفنون ومن الذين عملوا لسنوات طويلة مع أساتذة المسرح وتدريبوا ومثلوا عشرات المسرحيات، لذا لا يعد خروجهم ابتداء لهم بل تطوير لما بدأه هناك. من هؤلاء الفنانين: جواد الأسدي وحازم كمال الدين ومناضل داوود ومحمد سيف وصالح كاظم وغيرهم.

وتعد المسرحيات التي يقدمها جواد الأسدي في الوقت الحاضر خلاصة لتجربته الطويلة في المختبر المسرحي الذي أنشأه لنفسه في العمل، فقد كان يختار النص وغالباً ما يكون من النصوص المفتوحة التي تحتل التأويل والعمل من داخلها لأغناء جوانب أشار النص إليها فما كان منه إلا عمقها بالبحث والرؤية.. هكذا عمل مع "العنبر رقم ٦" لتشيخوف ليقدمها لما لو كانت مسرحية عربية بعد أن أضفى عليها الطابع الشرقي المحلي، والعمل نفسه مع مسرحية "العلم" التي تحدث فيها عن الثورة الفلسطينية بمنطق عالمي، والأمر نفسه مع مسرحية "الأغتصاب" و "مكبث" وغيرها. وفي تصور نقدي لي معه وجدت أن جواد الأسدي بالإضافة إلى كتابته للنص وفق رؤيته الجديدة يميل إلى اعتماد المختبر اليومي للتمارين كمادة قابلة لتطوير النص والأداء وغالباً

ما جرت تعديلات كثيرة على النص وفق ما يستجد من تطورات على مسار العمل اليومي مع النص. ولم يقف الأمر عند جواد في رؤيته الجديدة للنص المعاصر، إنما كان يخضع نصه إلى تنظير فني وفكري يسهم إلى حد كبير في ترسيم الخطوط الإخراجية التي يسير عليها العمل، وما أفكاره النظرية إلا مرحلة خاصة بكل نص جديد مما يعني أنه لا يقولب نفسه ضمن مفاهيم ثابتة، وهذه الرؤية النقدية له جعلت أعماله مقبولة من جمهور واسع في البلاد العربية ويعد اليوم أحد أهم المخرجين في المسرح العربي المعاصر.

على الجانب الآخر نجد تجربة المخرج حازم كمال الدين التي قامت أساساً على خبرة عملية في العراق مع فرقة المسرح الفني الحديث شأنه شأن زميله جواد الأسدي، إلا أن حازم انفصل عن اللغة العربية ليقدّم أعماله باللغة الهولندية حيث يعيش في بلجيكا وتعلم في معاهدها وبدأت رحلته بتأسيس فرقة من الشباب لأداء أعمال مسرحية تقوم في مجملها على بنية الحكاية الشعبية العربية القديمة بعد أن يجردها من الكساء المترهل ليأخذ منها جوانبها المضيئة ويروح مرمما رؤيته وفق صياغات الوعي الغربي لأطار ومبنى الحكاية القديمة فيقدم لنا حكاية جديدة قابلة لأن تنفتح على الإنسان في كل مكان مع إبقائه على طابع الروح الشرقي لمادة قابلة للتأويل والتفكيك. وفي هذا الصدد قدم عدداً من الأعمال الفنية التي لقيت اقبالاً جيداً وعرضت في مهرجانات عربية. يقوم فن حازم كمال الدين الإخراجي على فاعلية الجسد حيث يعطي للجسد حرّيته الكاملة في تفسير الأفعال وردود الأفعال معتمداً على ما قدمه المسرح الغربي من جهود في هذا المضمار، وتعد أعماله تمارين في القدرة الجسدية على تمثيل الفكر الإنساني، وما هذا التجريد من اللغة التي ما

عادت الأداة الوحيدة للإيصال، إلا من قبيل السعي لتأسيس منهجية منفتحة على لغة المسرح. وتعد تجارب المخرجين جواد وحازم واحدة من تجارب الحداثة التي تغنتي بالمسرح العالمي وفي الوقت نفسه تؤسس لها أرضية عراقية وإن اختلفت اللغات وأماكن العرض.

في الفترة اللاحقة جاء الدكتور عوني كرومي بما يحمله هذا المخرج الجاد من أفكار فقدم في الأردن أعمالاً جديدة وقدم في ألمانيا حيث عاد لها بعد سنوات عودته من الدراسة فيها مسرحيات جيدة باللغة الألمانية، وتعد مسرحيته "العرس" المأخوذة عن مسرحية برشت "عرس البرجوازي الصغير" التي قدمها طلبة المعهد العالي في سوريا وعرضت أخيراً في ألمانيا بأداء فريق الطلبة الخريجين أنفسهم، واحدة من الأعمال الجريئة والطلائعية. ويعتمد عوني على قدرات الممثل في تفجير جوانب الأداء المضمرة في النص بعد أن يكون قد حدد له السبل للدخول إلى دوره، وهنا قد تبدو أن سلطة المخرج قد ضعفت، لكنها من خلال هذه الطريقة قد توسعت لتضيف إليها قدرات فنية أخرى، وتعد هذه الأسلوبية واحدة من طرق التحديث في المسرح العراقي المعاصر.

اسم الكتاب	المؤلف	المخرج
١- الطوفان	عادل كاظم	إبراهيم جلال
٢- الصحون الطائرة	كارل فتلنفر	إبراهيم جلال
٣- المفتاح	يوسف العاني	سامي عبد الحميد
٤- الخرابة	يوسف العاني	سامي عبد الحميد وقاسم
٥- بغداد الأزل بين الجنو والهزل	قاسم محمد	قاسم محمد
٦- مجالس التراث	قاسم محمد	قاسم محمد
٧- النخلة والجيران	إعداد قاسم محمد	قاسم محمد
٨- رسالة الطير	إعداد قاسم محمد	قاسم محمد
٩- ثلاثية	اوزفالدو دراكون	قاسم محمد
١٠- تموز يقرع الباب	عادل كاظم	إبراهيم جلال
١١- طال حزني وسروري	عادل كاظم	إبراهيم جلال
١٢- السؤال	محي الدين زنكنة	وجدي العاني
١٣- الإنسان الطيب	برشت	عوني كرومي

١٤- الأشواك	محي الدين زنكنة	عوني كرومي
١٥- سور الصين	ماكس فريش	حيدر منعثر
١٦- ليلة موت شاعر	ماكس فريش	حيدر منعثر
١٧- أمير الأراضي البور	ماكس فريش	حيدر منعثر
١٨- ألف رحلة ورحلة	فلاح شاكر	عزيز خيون
١٩- ألف أمنية وأمنية	فلاح شاكر	هاني هاني
٢٠- قصة حب معاصرة	فلاح شاكر	عزيز خيون
٢١- ألف حلم وحلم		هاني هاني
٢٢- الدائرة	فلاح شاكر	حامد خضر
٢٣- زومونة	حامد خضر	حامد خضر
٢٤- الباب	يوسف الصائغ	قاسم محمد
٢٥- سرير زدمونة	يوسف الصائغ	ناجي عبد الأمير
٢٦- هاملت بلا هاملت	يوسف الصائغ	ناجي عبد الأمير
٢٧- صراخ الصمت الآخرس	إعداد خزعل الماجدي	عوني كرومي

٢٨- تساؤلات	محي الدين زنكنة	عوني كرومي
٢٩- بير وشناشيل	فوزية الشويش	عوني كرومي
٣٠- مشعلوا الحرائق	عباس الحربي	شفيق المهدي
٣١- الحارس	ماكس فريش	شفيق المهدي
٣٢- الملك لير	هارولد بنتر	صلاح القصب
٣٣- الخليقة البابلية	شكسبير	صلاح القصب
٣٤- عزلة الكريستال	نص قديم	صلاح القصب
٣٥- العاصفة	شكسبير	صلاح القصب
٣٦- الحلم الضوئي	إعداد صلاح القصب	صلاح القصب
٣٧- الناس والحجارة	عبد الكريم برشيد	كريم رشيد
٣٨- سيرة أس	بنيان صالح	سامي عبد الحميد

٢- الدراماتورج في المسرح العراقي

- ١ -

تعتبر شخصية الدراماتورج من نتاج حداثّة المدينة. وقبل أن تصبح هذه الشخصية مفهوماً يتداوله العاملون في حقول عدة، ومنها المسرح، كان نواة في رحم النصوص المقدسة والدراما وعلم السياسة والاقتصاد. وبالرغم من أن مثل هذا الشخصية غير مسموع بها خارج العاملين بالمسرح، تكفي لأن نعرف إنها اليوم من أهمّ البنى المعرفية في ثقافة المدينة، أعني الدراما والملحمة والسياسة والفلسفة. ويحدوني الأمل بأن أجيب عن تساؤل لأديب مهتم بكتابة أطروحة ماجستير عن الدراماتورج في المسرح، وقد كتب إلي رسالة، يستحثني فيها أن أكتب عن تجربتي الخاصة كدراماتورج في المسرح العراقي، فستكون الفرصة لي مضاعفة؛ أولاً الحديث عن بنية شخصية الدراماتورج كجزء من حداثّة المدينة، وثانياً تجربتي المتواضعة كدراماتورج في مسرحية دزدمونة تأليف يوسف الصائغ وإخراج إبراهيم جلال. وثالثاً عن قابليات هذه الشخصية في توليف نص الحداثّة الذي يتألف من مستويات متباينة من الفعل الإنساني. فمثل هذه المهمة المركبة، لا يوفرها إلا النص، ولا الإخراج، ولا التمثيل لوحده. وهو ما سوف أتطرق إليه في تجربتي. ومن هنا يفيض الدراماتورج على أي نص، وأي إخراج، وأي تمثيل، وأية مدينة، لأن ميدانه العملي هو مسرح الحياة بكل ما تعني مفردة مسرح الحياة من أصول وفروع وإشتاقات.

لقد أولى المسرح الحديث هذه الشخصية أهمية إستثنائية بعدما إكتشفها فأعطاهما أهمية المايسترو في الفرقة السمفونية. يقود العمل الموسيقي ويشرف عليه وينفذه بطريقته الخاصة دون أن يمسك غير العصا المتحركة في فضاء المسرح. هذه الشخصية تعيش بيننا، وتتفهم كل ما يجري في محيطنا والعالم، هي المطبخ والدماغ والممارسة، وهي القيادة والتنفيذ، وهي الصحيفة التي تجتمع فيها كل ما يمكن أن يقرأ، هي الإيديولوجيا المهيمنة التي تعيد صياغة الحدث بما ينسجم وروح المرحلة، وهي التكوين الذي نراه ويختفي عنا وكأنه جزء من بنية النبوءات المستقبلية. هذه الشخصية موجودة في الكتب القديمة بصيغة الأنبياء والرسل، وفي المقدسات بصيغة الأولياء والعلماء والمفكرين، وفي الحياة اليومية بصيغة الحاكم والمسؤول. شخصية تعيش معنا في الشوارع، وفي البيوت، وتتقاسم الهموم اليومية، لتصوغ منهجية الدراما القادرة على إشاعة الحب والطمأنينة.

من الواضح إنني أبحث عن توصيف لشخصية الدراماتورج، يتناسب ودوره الكبير الذي نعيش نتائجه. هذا التوصيف سأجلبه من المسرح إلى الحياة، ومن الحياة إلى الثقافة، ومن كليهما إلى النقد. وعلينا أن ندرك إن هذه الشخصية هي في صلب كل مؤسسات البحوث والدراسات التي تسيّر العالم، وتمنهج الإقتصاد والسياسة، والسلم والحروب، إنها كاتبة السيناريوهات المغيرة القادرة على إنتاج نص جديد، ولذا فهي تكوين هجين يجمع بين المؤلف والمخرج، بين الممثل والسينارست، بين الجمهور الحاضر وجمهور المستقبل، بين الأدب والإقتصاد، وبين الشخصية والنمط. ولذا يمكن أن تكون هنا في هذه البقعة من العالم أو هناك. في هذا الزمن أو في الأزمنة القديمة. فلا تهملوها إن شاهدتم

أفعالها على مسرح الأحداث دون حضور لها، أو إن سمعتم كلامها في ندوة تلفزيونية دون أن تطل علينا، أو عرفتم منشأ بضاعتها الأجنبية في السوق دون أن تعرفوا مستوردها، أو قرأتم خطتها في درس جامعي لتغيير المناهج دون أن تعرفوا أين هي، أولقنتمكم تعاليم جديدة في الخلق والتكوين والفكر والدين دون أن تنتمي لنا، أو سمعتموها تتحدث في محافل دولية عن مشكلات القرن الخامس والعشرين دون أن تكون بوظيفة. إنه الدراماتورغ الذي يصنع نصاً جديداً من مرجعيات عدة، فالحادثة بحاجة دائماً إلى من يسوق أطرها خارج سياق أي تنظيم أو طبقة، هكذا يشار إلى مدن الحداثة: باريس ولندن وموسكو وبرلين، على إنها مدن بهويات قومية وثقافية عريقة، تكونت بفعل إرادات إرتبطت بخطط تحديث وأسواق وسياسة منفتحة وطرق مواصلات وعمارة، وفلسة وتعليم وأصول حكم وقوانين، ونصوص وفنون جديدة، كما أشير إلى بغداد ودمشق سابقاً من أنها مدن الهوية العربية لإرتباطها بحلقات مفصلية في التاريخ الإنساني، ولذا علينا أن ندرك أن المدن لا تصاب بالشيخوخة إلا متى ما فقدت الدراماتورج - المايسترو - الذي يكمل معزوفتها التي ابتدأت بإطر قديمة ثم تطورت لأطر أكثر حداثة. ربما نعيد إلى الأذهان إن الصراع الدائر الآن في العراق بين القوى المختلفة هو من أجل إعادة بغداد لهويتها كمركز لحاضرة الدولة العربية الإسلامية، بعد أن ضعف هذا المركز وتناهته مدن أخرى مثل القاهرة والرياض ودمشق وطهران وغيرها، وكل طرف من أطراف الصراع يفهم مركزية بغداد بطريقة مختلفة.

لاشك إنني أطلق بعيداً عن السرب الذي يغني وهو طائر، لأتحدث عن شخصية لم نتعرف عليها في ثقافتنا بما يكفي، بينما هي جزء من نتاج

المدينة الذي يحرك فينا كل مفاصل التقدم والتأخر، فكما هي في المسرح لا تظهر على خشبة المسرح، ولا يمكن للمشاهد أن يتعرف عليها، كذلك هي في حياة المدينة نرى أفعالها دون شخصيتها، ونعيش في منهجيتها دون أن يتاح لنا الفرصة للحوار معها، لا تكتب نصاً بل تكتب سيرة للنصوص التي تظهر في مرحلة معينة.

II

قبل أن نبدأ بالحديث عما ماهية الدراماتورغ في مسرحنا العراقي، علينا أن نفهم ما هو مفهوم المسرح الحديث عندنا. ففي المسرح التقليدي لا يوجد دراماتورغ، وإن وجد كان عبارة عن شرائح غير واضحة شرائح مكونة من عدد من مفردات العرض المسرحي، بما فيهم المؤلف والمخرج ومدير المسرح والمنتج والصحافة والناقد. ومن هنا ستكون اللفظة غريبة على مسرحنا، قبل إخراج مسرحية دزدمونة ليوسف الصائغ، التي أخرجها الفنان إبراهيم جلال، والذي أصر على أن يكون ثمة دراماتورج معه في العمل المسرحي. وكان قد اقترح أن أكون أنا الدراماتورج للعمل. هذه المرة الأولى المفاجئة بالنسبة لي. لذا يمكن القول وبوضوح أنه قبل نهاية الثمانينات لم نجد حضوراً لمفهوم الدراماتورغ في المسرح العراقي. وقبل هذا الوقت جرى تداول لمصطلحات جديدة من قبل المسرحيين العراقيين خاصة القادمين من الدول الغربية والشرقية من قبيل: العرض المسرحي، الميزانسين، والدراماتورج، وقراءة العرض. إنتاج العرض المسرحي... الخ. وهي نزعة أسلوبية رافقتها إجتهاادات فنية أثبتت قدراتها على ترسيخ مثل هذه المصطلحات لاحقاً خاصة لدى المخرج المبدع قاسم محمد، فقد نقل لنا

بحرفية فنية عالية الكثير من مفاهيم الإخراج في المسرح السوفيتي إضافة إلى قدراته الفنية العالية كمجدد في الابتكار والتنفيذ والدقة للمفهوم. ورافقه الأستاذ الكبير سامي عبد الحميد الذي كان بالفعل ديناميكية الإخراج وسعة نشاطه الأكاديمي والخاص، وبالقرب منهم مخرجون فاعلون لعل الأستاذ المرحوم إبراهيم جلال في قمة من استثمار جهوده الدراسية والفنية في تثبيت تيار إخراجي متميز إلا إن جاء بعده رجيل متمكن من الإخراج منهم الدكتور عوني كرومي ونخبة متميزة من المخرجين لا يمكن تعدادهم الآن.

كنت أعتقد أن عملي بالمسرح ناقدا ومتابعاً قد أعطى انطباعاتاً للآخرين، وخاصة المخرجين، أن أكون صالحاً للدراماتورغ، وكان أسلوبني في المرافقة للمسرحيات أثناء التمارين والذي دربت نفسي عليه طوال عشرين سنة، قبل أن أكون دراماتورجاً، هو صيغة شعبية لمفهوم الدراماتورج. أي كنت أبدي ملاحظاتي على كل مفردات العرض المسرحي، وكانت صدى تلك الملاحظات ايجابية في معظم الأحيان. قبل هذه المهمة لم يكن لدي أو لدى الآخرين أي تصور عن موقع الدراماتورغ، أو الكيفية التي يعمل بها. ولذا قلت مع نفسي لابدأ بالطريقة التي كنت أعمل بها مع المخرجين أثناء مشاهداتي لأعمالهم قبل العرض من تقديم ملاحظات، حول الخطة الإخراجية وكيف تنفذها من قبل الممثلين، وعلى الترابط بين المشاهد، وعلى الأداء، وبالتالي على بنية النص نفسه وسير العملية الفنية كلها. ثم عن العلاقة بين النص والمرحلة وقد قمت نتيجة تلك المتابعة بأول إحصاء ميداني للجمهور وقاعات العرض وتكاليف العرض وأجور الممثلين والنصوص المحلية التأليف والاجنبية التأليف وتلك التي أعدت عن مسرحيات ثم تأثير مدارس

المسرح العالمية على مؤلفينا ومخرجينا وتعد دراستي المسندة ببيانات إحصائية عن مواسم المسرح واحدة من الدراسات القائمة تفهم عملي للمسرح. ولذلك كانت معظم ملاحظاتي قائمة على المسرحية قبل العرض وبعد العرض، داخل المسرح وبين الجمهور، في الثقافة الخاصة وفي الصحافة، هذا الدوران النقدي المتابع أنتج روحية منفتحة على تجارب الشباب أيضا مما مكّني من اكون قريبا لكل اعمال الفنانين كبارهم وشبابهم.. ثم وهذا هو الحصيلة النقدية تجدني اليوم اهتم بالعلاقة بين المثقف والمدينة بغية تشخيص ملامح لحداثة الثقافة العراقية مستقبلا.

الاستاذ ابراهيم جلال خريج المدرسة الامريكية والمتشوق جدا لتطبيق منهجية برشت في المسرح الملحمي على الطريقة الأمريكية، لذلك كان يعمل وفق منهجية شبه مغايرة لسياق الأخراج الحديث، وهي الجمع بين كلاسيكية مدرسية والتجريب. ويوم جلسنا في مديرية السينما والمسرح؛ المؤلف يوسف الصائغ، والمخرج أبراهيم جلال، وأنا، للتداول بعرض مسرحية ديزدمونة والكيفية التي تسير عليها الخطة الاخراجية وكتابة النص الجديد الذي سيعرض، كانت مهمتنا صعبة. فثمة ثلاث إرادات بدأت تطرح افكارها على العمل، المؤلف يريد الالتزام بالنص كما كتبه هو، لايمانه بأنه نص مكتمل، لكن هذه النزعة لم تخل من هيمنة المؤلف على سياقات العمل، لاسيما وان المؤلف يومذاك كان مديرا للمسرح والسينما، وشاعرا له صوته الشعري الخاص، ومتقفا متعدد الاهتمامات في الرسم والصحافة والكتابة. والدقة، فالنص مكتمل البناء، ومن الصعب أن تحذف منه أو أن تضيف إليه، نص فيه من الأدبية الكثير وفيه من المسرحية الكثير أيضاً. واستغرقت

عملية الاخذ والرد جلسات عدة، إلى أن وافق المؤلف ان يختصر بعض المشاهد الخاصة بالمحقق وعطيل. وكان ذلك إيذانا بقبول أن يكون ثمة رأي يغير من مادة وحجم النص، أما المخرج ابراهيم جلال فقد أراد أن يحذف مشاهد كاملة من النص خاصة المشاهد التي تقال على لسان المحقق لطولها ويكتب بدلا عنها مشاهد جديدة تؤكد على رغبة ديزدمونة بالتمرد على سلطة القانون- هل ثمة رغبة دفينة لدى يوسف الصائغ بان يكون ثمة ممثل للعدالة في النص المسرحي لغياب العدالة تاريخيا من حياته السياسة وبلده بحيث جاء تمسكه بنصوص المحقق بمثابة دفاعه الشخصي امام مدعين عليه؟- لذا رفض الأستاذ يوسف الصائغ أن يغير الكثير، واكتفى بانه سيدرس الموضوع. لقد وجد المخرج أن لغة بعض المقاطع ترتبط بتفسيرات نفسية لـديزدمونة، وكأنها ربة بيت، وهو مالا ينسجم وطبيعتها وطبيعة الدراما التي تنهل من خلفيات شكسبير التراجيدية. ثم جاء دوري كدراماتورغ مبتدئ لابي ملاحظاتي على الحوار وانا بين قمتين اخراجية وتأليفية، ولا أخشى القول انني كنت خائفاً من أكون على غير ما يرغب المخرج والمؤلف من ان صوتي يضيف او ينقص من النص ، حيث ما زلنا في مرحلة اعداد النص قبل قراءته من قبل الممثلين، وقد شهدت التمارين تفاوتاً بين رؤيتي ورؤية ابراهيم جلال إلى الحد انه استخف في احد الأيام بوجودي لأنني لم أكن متوافقاً معه. فقلت: ثمة شيء ما في يوسف الصائغ من السينما، خاصة اللقطات الكبيرة، حيث التركيز على انفعالات الجسد كانت واحدة من ثيماته سواء في الشعر أو في القصة، وربما ما قرأناه في روايته اللعبة والمسافة وفي أشعاره يؤكد أن جملة القصيرة وكثافتها كانت عامل تركيز على ردود الافعال التي تستجيب لها الشخصيات المتحاوره، لذا

ليس من سرد يتأمل أو يشرح، ولا من وصف يفسر، وإنما كل بناء الجمل يقوم على الشحنة الشعرية، وثمة شيء في طريقة إبراهيم جلال من أبهة الكلاسيكية الحديثة التي لا تريد أن تعزل النص عن السياق الاجتماعي العام، لذا فالأحداث وإن حدثت في بيئة السرير والصالة وإنما تخرج للمجتمع، ولذا لا بد للمحقق أن يكون شاهداً ومفصلاً في تحريك النص من الدراما الأسرية إلى الدراما الاجتماعية. هذا الجو خلق نوعاً من فهم المخرج للنص مغاير لطبيعة الحوار والسرد عند المؤلف، لذا كان العرض كما لاحظنا أثناء التمارين متأرجحاً بين موقعي السرير والصالة، وهو ما لا يتلاءم وسياق تقديم نص شعبي ولكن بابهة كلاسيكية، وكانت ملاحظاتي تنصب على تغيير هذا الفهم الأمر الذي تطلب تغيير المحقق من وجدي العاني إلى جواد الشكرجي، واعتماد شخصيتين لدزدمونة ليلي محمد وداليا فخري بدلاً من شخصية واحدة ليلي تميل لإظهار الفعل الخارجي جسدياً ولفظاً وداليا تعتمد على البعد النفسي الدفين لتظهر بصوت مفجوع وقوي. لأن الشخصيات لم تفهم طبيعة التحولات اليومية التي يجريها فريق العمل مما كانت تصطدم بملاحظات المخرج المتكررة والمتغيرة الأمر الذي خلق نوعاً من الارتباك. بينما كان الاستاذ إبراهيم جلال يريد العرض أن يكون في الصالة وبين الجمهور وليس تحت أستر وألسن وحركات تعبيرية للوجوه والأعين، يريد أن يكون مشتركاً مع الجمهور يحسسه إن مأساة دزدمونة ومأساة عطيل ليست مأساة قصور وأحداث حربية، بل هي إنسانية ويمكن أن تكون هنا أو هناك. هذه الثيمة البرشتية يحولها إبراهيم جلال إلى واقعة، ولكن على النص أن يكون أكثر شعبية بالرغم من لغته الشعرية المتماسكة وإحياءاتها الفكرية ودلالاتها العامة.. كان دوري هو

الجمع بين هاتين الرؤيتين وليس التوفيق بينهما، أملاً في إيجاد مسار ثالث يوحد الإثنين دون أن نركز على أحدهما. فقد ركزت بملاحظاتي على أن يكون العرض واقعياً شعرياً، يغذي شحنة يوسف الصائغ الشعرية ويخلق بالموضوع إلى مصاف التراجيديا الحديثة التي تنزل من سماء الحدث إلى البشر، ولكن البشر النماذج: ديزدمونة وعطيل وياغو والمحقق والوصيفة، وكلها مفردات خلق يوسف الصائغ لحماها ودمها، فأراد منها أن تحلق بعيداً عن شكسبير، وتسكن في أدمغتنا كنص شعري درامي يقرأ ويمثل، وفي الوقت نفسه يبحث عن إنعكسات الحوار داخل الشخصيات بطريقة تقرب المشاهد من ردود الأفعال وتأويلها. وركزت على طريقة الأستاذ إبراهيم جلال التي يريد أن يبني بها دراما برشئية قائمة على التغريب من خلال المفارقة بين ما يجري وما يمكن أن يعاش واقعياً، فكانت أولى مهمات الدراماتورغ كما سجلت في يوميات الممارسة هي: البحث عن التوافقات فنياً، دون أن يعني ذلك التوفيق بين منهجين أو رؤيتين. وهذا ما حصل. فقدم العمل وهو يحمل خصوصية مؤلف معاصر يكتب نصاً تراجيدياً معاصراً بحلول إجتماعية وبرؤية مخرج جعل النص الممثل ممكن الحدوث شعبياً لما يمتلكه من روح المدينة الحديثة.

كانت حصيلة تجربتي كدراماتورغ في ديزدمونة هي كتابة ثلاث مقالات تحت عنوان رئيس هو "ديزدمونة بين الأدب والدراما" وركزت على مفهوم "الرؤية" لدى المؤلف والمخرج. كان المقال الأول عن "النص والرؤية" وهو عن التأليف، والمقال الثاني عن "الإخراج وتشكيل الرؤية" وهو عن الإخراج، وكان الثالث عن "التمثيل وتجسيد الرؤية"

وهو عن الممثلين. ويلاحظ أنني ركزت على "الرؤية" كمفهوم مشترك لثلاثة حقول: النص والإخراج والتمثيل..

وخلاصة الرؤية إن يوسف الصائغ كان يركز على صراع حضاري بين عطيل المنحدر من البيئة الشرقية، ودزدمونة المنحدرة من البيئة الغربية، وتتخلص رؤية للمؤلف في جعل هذه الثنائية قطبين على فراش واحد كل منهما يمارس أخلاقياته. أما الإخراج فركز على إظهار هذه الثنائية مفترقة ومغربة على المسرح مشحونة بوحدة جدلية تعبر القارات والشعوب لتصبح معطى فنياً خارج أي توصيف محلي، وهي رؤية إنسانية بعيدة عن إنتمائية قومية أو دينية أو مركزية. في حين إن التمثيل كان يركز على إظهار الرؤيتين تجسدياً وكأن عصرنا الحاضر يعيش بكليتهما معاً، وعلينا أن نفهم التجاور ومن ثم المحاورة. كل هذه المفاهيم التي جسدت والتي لم تجسد كنت أسجلها يومياً بعد التمارين لنجتمع في اليوم الثاني في غرفة الأستاذ يوسف الصائغ، أوفي مسرح الرشيد لنطرح أفكارنا بصددتها، وللأمانة كان الأستاذ إبراهيم جلال يستمع إلي أكثر من الشاعر يوسف الصائغ الذي وجد بعض طروحاتي تدخلاً في فهم نصه لأؤكد كمبرداً قار في ثقافة يوسف الصائغ ونتاجه وهو: جدلية الخيانة، وقد كتبت عن هذه الجدلية قليلاً، ويكمن أن أفرد له بحثاً في المستقبل أبين فيه أن كل أدب يوسف الصائغ ونتاجه الفني ينهل من جدلية الخيانة كمبرداً درامي مستحدث له، كتب فيه كل نصوصه القصصية والشعرية والمسرحية. وهو موضوع مؤجل مثل بقية المواضيع التي أشرت إلى أفكارها الكبيرة ثم تقاعدت بين رفوف مكتبتي. ومنها دراما الشخصيات الخمس في كل أعمال المرحوم غائب طعمة فرمان. لماذا جدلية الخيانة عند يوسف الصائغ؟ ولماذا الشخصيات

الخمس عند غائب طعمة فرمان؟ هذا هو السؤال الذي يشكل جزء من شغل الدراماتورج الذي إشتغل على ميادين عدة في الثقافة العراقية ، هل يمكن عد ذلك ناتجاً من نتائج بنية الدراماتورج في الثقافة العراقية؟.

III

هل يمكننا الحديث عن الدراماتورغ دون الحديث عن المؤلف وعن المخرج، وعن وجود فكرة نص ووجود خشبة تمارين، ووجود ممثلين ووجود خطة للإخراج؟ لا يمكن ذلك فالدراماتورج هو نتاج كل هذه المفردات ومحرك لها أيضاً، ولكن ضمن أطر منهجية، ومن هنا فموقعه في المسرح هو موقعه في المدينة: شخصية تتلبس كل الشخصيات، وفكرة توجد في كل الأفكار، وشريحة مهمة في كل الطبقات الاجتماعية، لذا لم يستقر في ثقافتنا المحلية على توصيف كامل له بعد بحكم أن دراستنا لتركيبية المجتمع غير ناضجة. في حين أنه في الثقافة الغربية قد استقر وفعل وتفاعل وتوصف، يلجأ إليه السياسي في حملاته الانتخابية لتحديد اتجاهات الرأي العام، وتلجأ إليه الشركات في دراسة الجدوى والعمالة والأسواق لفتح مجالات الانتشار والتسويق، وتلجأ إليه القيادات لوضع سيناريو متحرك للعمليات، وتلجأ إليه الدول كما الأفراد لتحديد مساراتها في القرون القادمة.. ربما اتى الإستقرار له في الغرب من ثقافة انتاج المجتمع تلك الثقافة التي تعتمد على الحرية والتنظيم الشاملين لكل مرافق الحياة، وربما تغذى بعد أن أصبح فاعلاً في التنظيم من فن السينما حيث السيناريست يلعب دوراً كبيراً في تقليب فكرة المؤلف الأساسية، وتحديد مسار التصوير ومراحل الكلام، بما يجعل العمل ملائماً وسياق المعاصرة، يمكن للدراماتورج أن يعيد تقليب

المشاهد مرة ومرات تبعاً لمستجدات العمل.. الدراماتورغ اليوم هو جوهر فكرة الحادثة في مسرح الحياة، حيث جرى تعويم المؤلف، وأصبحت مرجعيات النص نصوصاً ممتدة في التواريخ، وهذا يعني إن الدراماتورغ ما أن وضع قدميه على خشبة المسرح، حتى هيمن على بنية النص والإخراج والتمثيل، فالدراماتورجية لغة مخزونة في كل تفاصيل العمل. ومن هنا لا يفكر الدراماتورج بالنص فقط، بل بالحركة وبالفعل، وبالعلاقات، بين لوحات العرض كما يفكر بالجمهور وبالصحافة وبالإعلان وبالنقد، وبدور العرض، وبالإنتاج، وبالعاية وبالتسويق وبتطور تقنية المسرح، وبالعلاقة بينه كمفكر حركي فاعل وتطورات المدينة، وأخيراً يفكر بأن يضع النص ضمن سياق الثقافة الوطنية وتياراتها المعاصرة... هذه المهمات الجديدة للدراماتورج تزيد أعباءً وتحمله مسؤوليات البحث عن أفق جديد للدراما، أعني للحياة، وعليه أن ينهض بها كلها بطريقة متوازنة.

٣- التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي

لنتساءل أولاً ما الواقع؟ ثم نعمق التساؤل بما الواقعية؟ الواقع كما تشير قواميس الفلسفة هو "وجود الشيء مقابل لعدمه وكمقابل مقابل أيضاً للأشكال الأخرى الممكنة الوجود" (١). وتحديد الواقع هنا- الوجود وعدمه- تحديد صرف، يحيلنا إلى تصور أن الواقع شيء مادي، ولأنه شيء مادي، فأية أشكال مفترضة أخرى هي من قبيل الع أما المفهوم الفلسفي للواقع فيختلف بعض الشيء وأن كان ما ذهبنا إليه، فهو "وجود الشيء الجوهرى في شيء ما"؟ والشيء ما هو مادي أيضاً بما فيه الفكر والوجود، الجوهر نفسه، وحتى ولذلك ففهمنا للواقع يجب أن يكون فلسفياً حتى يمكننا الاطمئنان لأن ندخل ميدان الأدب بفهم أوضح. وإذا كان مفهوم الواقع المجرد يثير مثل هذا الالتباس، ترى ما شأن الواقعية؟ في القواميس الفلسفية والنقدية لا ترى الواقعية إلا معرفة بالإضافة.. كالواقعية الاشتراكية، والواقعية الذرية، والواقعية الجديدة، الواقعية الساذجة، واقعية العصر الوسيط، الواقعية النقدية في الفلسفة، الواقعية النقدية في الأدب والفن. وكل هذه الواقعيات تتحدث عن جوهر الشيء الموجود بالفعل. أما إذا أردنا أن نصف اتجاهها أو تياراً أدبياً أو فنياً بالواقعية كأن نقول "التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي" مثلاً فعليه الحذر من التسمية وفي التوصية وما تسميتي له بـ "التيار" إلا تخفيف له ولجعل المادة التي أعالجها لا تخضع بالضرورة لصرامة المصطلح النقدي بشعبه وفنونه. ولذلك أعني بـ "التيار" هنا مرة الاتجاه، ومرة بالمنحى وعذري في ذلك كله أنني أحاول أن أقدم توصيفاً نقدياً لمادة غير متماسكة نقدياً. وفي ضوء هذه المهمة يقع العنوان الذي اخترته لهذا

البحث الواقعية النقدية، أما المادة التي اخترتها كنماذج للدلالة عليه فهي الأخرى تقع تحت طائلة أوسع للمسألة النقدية، ولكن ما العمل ونحن نجد في الكتابات حول عروض المسرح الكثير من الآراء التي توصف بالفهم الواقعي للفن، وكان كتابها ممن ارتبطوا بفلسفة وثقافة بالواقع العراقي، سياسة ووجودا وتاريخا وفلسفة ومعايشة، وكانت كتاباتهم تعطي انطباعا حقيقيا لما تعانيه الناس وعما يجب أن يحتويه الفن المسرحي. ولم يقتصر هذا الفهم العام للواقعية على الكتاب النقاد. وإنما هو موجود في معظم التصورات الاقتصادية والفكرية العامة، فكانت كل الجهات ولحد اليوم وبخاصة الجهات المسؤولة عن تطور المجتمع، تقدم تصورها الإيجابي للمجتمع من خلال فهمها لمتطلبات الواقع العراقي بحركته اليومية والفكرية.

إذن فالواقع والواقعية شيان مترابطان، فالواقع مادي، أما الواقعية فمفهوم فلسفي تتحدث عن الجوهر في الشيء، ولذلك لجأ النقاد الواقعيون إلى " تحليل النص الأدبي والفني الاجتماعي والتاريخي" (٢). أو كما يقول بيرتولد برشت " بالواقعية أقصد: اكتشاف علل تعقيدات المجتمع أما أدوات الكشف هذه فهي إبراز الحقيقة، المنظور الطبقي، تأكيد عامل التطور، جعل تجسيد الأمور ممكنا وتجريدها كلما أمكن ذلك".

أما الدكتور حسين مروه فيرى أن الواقعية مشروطة - بشروط أربعة:

١- التفاعل بين الفن والواقع.

٢- لا يتحقق هذا التفاعل إلا بين طرفين يتمتع كل منهما بميزة ارتباط وجوده بـ "عملية" وكون هذه "العملية" ذات آلية داخلية مركبة ومعقدة.

٣- أن كلا من العمليتين المتفاعلتين مستقلة عن الأخرى بآليتها الداخلية.

٤- أن هذه الاستقلالية نسبية، وليست مطلقة^(٤).

إلى هنا ونحن في التوصيف النظري للواقعية في الأدب والفن والآراء حول هذا الموضوع كثيرة ومتعددة ويكفيها إذ نتحدث عن أدب أمة ما، لا تغفل خصائص أمة أخرى، برغم ما يلحق الأمر ببعض الضرر إذا ما سحبنا مفهومًا عامًا مجردًا وطبقناه دون دراية على أي أدب. وأدبنا العراقي بل العربي ككل، لاشك أن له خصائص إنسانية، يجد فيما يجده بها أنه يتطور بتطور الواقع، وأنه يعكس بصورة معقدة وليست آلية، أحداث الواقع، وأنه وأن كان يعكس هذه الأحداث، إلا أنه يتطور نوعيًا بما يجعله يسبق أو يتخلف عن تطور الواقع، وأن كل هذه التفاعلات، سواء أكانت في الأدب نفسه أم في الواقع فهي نسبية، وتخضع لظروف تاريخية معقدة. ولذلك علينا أن نحذر المقولات المتشكلة مسبقًا في فهم أية ظاهرة. وعليه فلو واقعية هنا، تقدم خطوط عمل وليس توصيفات مسبقة.

وفق هذا السياق النظري، دعونا ننظر إلى كتابنا وهم يعالجون العروض المسرحية.

من الضروري التأكيد قبل الدخول في أبعاد هذا البحث على نقطتين اثنتين : الأولى: هي أن التيار الواقعي في النقد المسرحي

العراقي اسم أطلقه على مجموعة من التغيرات النقدية التي تعالج العلاقة بين الفن والواقع ضمن مرحلة تاريخية معينة. ولذلك تصبح مجموعة الآراء والأحكام النقدية التي كتبها الأدباء أو المعنيون والنقاد هي مادة هذا الفهم، وذلك لأن تيارا واقعيا متكاملًا في النقد لا يوجد، وإنما توجد تصورات نقدية واقعية لها قوة المعرفة، كما أن وجود تيار واقعي نقدي متكامل يتطلب بالضرورة وجود تيارات نقدية أخرى. تبلورت عنها أو تطورت منه، بحيث يمكننا معاينة التقاطعات والاتفاقات النظرية فيما بينها وفي ضوء هذه المهمة لي وأنا أسمى نوعًا من النقد بالتيار الواقعي، محاولة لإضفاء بعض خصائص الواقعية على بعض الكتابات القريبة جدًا من هذا التيار. جاعلا من التصور الكلي لمفهوم الواقعية في النقد مادة يمكن التأشير إليها لاحقًا.

النقطة الثانية: أن التيار النقدي ينمو بوجود حقيقتين اثنتين الأولى هي: استمرار المسرح الواقعي في العرض وفي الكتابة، ومتتبع مسرحنا العراقي يجده يمر بمراحل تطور غير صحيحة، على العكس ما يحدث في المجتمع، ففي الخمسينيات مثلاً كان المسرح واقعياً أنتقادياً، وفي الستينيات وأوائل السبعينات أصبح المسرح إلى جانب الواقعي فيه، تجريبياً، ولاهثاً وراء التيارات العبثية واللامعقول وفي الثمانينات عاد في هذه المرة في جزء من عروضه إلى الواقعية، ولكن الواقعية الساذجة التي تقدم شرائح اجتماعية من أجل الإضحاك لا الفعل، ما أردت الوصول إليه في الحقيقة الأولى، هو أن الواقعية في المسرح لا تنمو في التقاطعات دائماً وإنما تنمو في التواصل وصولاً إلى الحقيقة الثانية، وهي

أن النقد المسرحي الواقعي لا ينمو ولا يتطور إلا في ظل مسار فني متصاعد وفي بيوت الواقعية المتعددة الضفاف.

وفي العراق أدباء وكتاب مسرح، وفي العراق صحافة، وأجهزة ثقافية وفي العراق طبقات وفئات اجتماعية. وفي العراق أحزاب وتنظيمات وكان الكل يدعو للواقعية من منظوره الخاص، ثم استقر المطاف بمعظمهم إلى تبني الواقعية منهجا في الثقافة وفي الممارسة. والأدباء أبناء لمجتمعهم، تربوا في أحضانه، وعانوا ومعاناته، وكتبوا وفق حاجاته وفي العراق أدباء جاءوا من الشعب، وانحدروا من المدن الصغيرة والقرى والأرياف، ومن عاش في المدن الكبيرة عرف تناقضاتها، فكان الواقع العراقي مكانا عراقيا كليا أول الأمر، ثم أصبح الواقع العراقي مكانين مكان عراقي بمواجهة مكان عراقي آخر، هنا بدأت أولى خطوات الفرز. حينما أصبحت الأزقة المظلمة والأكواخ والصرائف، والبيوت الطينية، والشوارع الضيقة والحانات، والبيوت الخلفية.. الخ أمكنة ذات هوية طبقية واجتماعية تقف بمواجهة القصور والبروج والأماكن السرية، والدوائر الحكومية، والمحلات الخاصة، وبداية الفرز المكاني - حيث البيئة أحد أهم عناصر فهمنا للواقع - بدأ الفرز الاجتماعي للناس، وكانت البدايات هي المعاينة الحسية المباشرة لحركة الواقع اليومي وكان المؤلف والمخرج معا قد ألبس شخصها الجراوية والدشداشة. وحولوا ألسنتهم إلى مكرفون للحال الاجتماعي وأستنطقهم الكاتب بما يمكن أن تستنطق به فئة كاملة، ومثلهم الفنان المسرحي بنموذج شعبي ذي هوية طبقية محددة. ما أردت قوله في هذه النقطة المهمة أدبنا النقدي الواقعي منه نشأ نشأة سياسية، وأن النقاد الواقعيين في العراق نقاد مشبعون بالمناخ السياسي الانتقادي أول الأمر،

ثم تبنيه آخر الأمر. بمعنى آخر أن أية مقالة نقدية لم تصف بالكامل من تأثيرات المدارس الأخرى، لكنها تغلب المنحنى الواقعي في المعالجة والطرح والفهم على بقية المناحي.

في ضوء ذلك يمكننا القول أن النقاد الواقعيين قرءوا وشاهدوا الأعمال المسرحية، ومن ثم كتبوا عنها في ضوء المشروع الأيديولوجي أي القصدية التي يفرضها الناقد على العمل المسرحي المشاهد أو المقرئ كمشروع للكتابة، والقصيدة هنا فعل عياني، تاريخي، يعاين الواقع المعيش، ويعاين العمل الفني ثم يبحث عن العلاقة التفاعلية بين الاثنين. والوعي الأيديولوجي هذا، له شروطه الموضوعية والذاتية، أولا أنه يتحرك على أرضية اجتماعية، وثانيا يعالج عملا يتفاعل نتاجا ومعرفة مع هذه الأرضية، وثالثا له حامل، أي ناقد يوظف أبعاد هذا الوعي تاريخيا. ونجد أنفسنا أما فهم متغير خلال السنوات الأخيرة من حياة نقدنا ومسرحنا العراقي. فعندما يخيب أحد أضلاع المثلث الأرضية الاجتماعية والتفاعل نجد المقال النقدي يضطرب ويشتت، ويتضمن فهما أو مفاهيم أخرى. كما أن التغير نفسه يصيب المقال النقدي هذا ما قدمت شيئا ما تخرج به عن مألوف العروض السائدة فالشروط الموضوعية والذاتية لإنتاج نص مسرحي مغير، تفرض على الناقد إمكانيات تفسير جديدة، كما حدث في النقود التي كتبت حول مسرحية "المفتاح" ليوسف العاني مثلا. حيث فسرنا البعض بأنها مسرحية مع حركة التاريخ والمجتمع. وفسرها آخرون بأنها "تضع أساسا للتغير في مسرحه"^(٥) وقال عنها فؤاد التكرلي "مفتاح إلى أفق جديد من آفاق المسرح العراقي"^(٦) وفسرها آخرون بأنها "تحصيل قيما فكرية وأخلاقية لمجتمع يجتاز مرحلة معينة من مراحل تطوره"^(٧) كما يقول الدكتور جميل نصيف.

وعموماً فالنقد يوم ذاك مشبع بالنظرية، ومنطلقة الخاص، هو الاهتمام بالجديد الجاد.

إذن كيف فهم النقاد العراقيون الواقعية فكتبوا نقدهم في ضوءها أولاً ثم ما هي الواقعية الأكثر شيوعاً في مسرحنا ونقدنا ثانياً؟ فإذا كان التساؤل الأول يجعلنا نهتم بالفهم الانطباعي السائد في النقد، ونعده نقداً واقعياً والتساؤل الثاني، فنقول أن تياراً أو تيارين من الواقعية هما الأكثر انتشاراً في نقدنا وهما: الواقعية النقدية، والواقعية الاجتماعية، والأولى أهم وأوضح، والثانية أحدث وأقل، ولا توجد الثانية إلا بعد الأولى وبعد أن تشبعت الثقافة بها. ولما كنا لا نزال اجتماعياً في مرحلة نقدية لمؤسسات ولعهود قديمة، فالواقعية النقدية حية وضرورية. ومن خصائصها:

١- كشف شرور المجتمع البرجوازي والتغلب على تناقضاته - من

خلال تطوير فكرة تحرير الإنسان اجتماعياً وروحياً.

٢- تؤكد على المثل العليا الاجتماعية الديمقراطية في أذهان الناس^(٨).

٣- تؤمن الواقعية النقدية، بالمفهوم الشعبي للفن، والشعبي كما يسميه

برشت، فن مفهوم للجماهير العريضة، ويتبنى ويعزى أشكال

تعبير هذا المنظور ويصححه، ويمثل أكثر أقسام الشعب تقدمية

حتى يمكنها من القيادة، وهو فن مفهوم لباقي أقسام الشعب،

ويرتبط بالتقاليد ويطورها. ويضع بين يدي ذلك الجزء من الشعب

الذي يعمل على الوصول إلى القيادة والمعارف والمنجزات^(٩).

٤- وتدعو الواقعية الانتقادية إلى الانتباه للتاريخ كنماذج يجب

احتذاؤها والعمل على منوالها. ولذلك يتجاوز في الفن الواقعي،

النقد والتاريخ.

٥- البطل في الأدب الإنتقادي الواقعي " ذو لهجة ساخرة حزينة، وطريقة تهكمية في النظر إلى ذاته، ونفور من الانطلاق أو الانسراح والتكلف والتساؤل وهو لا يثق بالعبارات الطنانة أو بأي شكل من أشكال الانفعال بل يتميز بميله إلى كل ما هو بسيط في كل شيء كما يتميز بحنينه إلى أن يضمن موطئ قدم في مجالات الحياة تتسم بالإيجابية والثقة والجمال والخير" (١٠).

٦- تعتمد الواقعية الانتقادية: الحب والصداقة والعلاقات الإنسانية الحميمة كجزء من بناء تعاطف إنساني، وكجزء من موقف فكري واجتماعي من الواقع السيئ والمظلم، وليس هذا هروبا من المواجهة، بل خلق يوتيبياات صغيرة يجسدون عليها أحلامهم اليومية والمشاركة.

٧- وتؤمن الواقعية الانتقادية بالجماعية، فهما بناء وكمضاد للفردية التي تؤدي حسب مفهومها النظري إلى الموت الروحي، ولكن أبطال كتاب الواقعية الانتقادية لم يتخلصوا تماما من الطابع الفردي" وهنا موطن التناقض الرئيس المسؤول عن خلق التشاؤم الذي يعتبره المعاصرون من الملامح اللازمة للإنسان المعاصر" (١١).

٨- ومن الملامح الواقعية الانتقادية، أن الأدب الواقعي، يظل باستمرار" يعنى بفحص المتطلبات النفسية للعمل أكثر من عنايته باتجاهه وهدفه أو شكله" (١٢).

٩- تؤمن الواقعية الانتقادية بإثارة الأسئلة، فالتساؤل مفتاح للدخول إلى عوالم الآخر، ومهما كان نوع التساؤل وهدفه، وطريقته، فهو جزء من الشك الديكارتي الباحث عن أسرار العالم الموضوعي

والنفسى والاجتماعى. وتساؤل بطل الانتقادية يبتدىء بنفسه ، بتاريخه، بوجوده، كى يقيم الإجابة على أساس من الوعى بما يحيط به، وبما يضيف عليه، وعندما يستوى الوعى وحجم المشكلة ينتقل بالتساؤل فى منطق أهم تساؤله ليصبح تساؤلا لفئة، أو لجماعة، وبالضرورة سيكون تساؤلا ثوريا انتقادا.

١٠- " الواقعية الانتقادية لا تتقدم من غير أن تتناول الموضوع الخطير الذى يتعلق بانتقال الرجل العامل إلى الوعى السياسى وإلى فهم قيمته التاريخية أن هذا الانتقال يوسع حدود الشخصية، ويغير بناءها الداخلى، ولا يؤكد فيه على الحقيقة الروحية للفرد بل على تاريخ النمو الأيدىولوجى للجماهير الواسعة" (١٣).

١١- أما بطل الواقعية الانتقادية فمتحرك، وحركته مادة وصورة للتجديد ونعنى بذلك تصبح حركته "مصدر تجديد للعوامل والأشكال الثورى التحررى" (١٤).

١٢- تعنى الواقعية الانتقادية "بتصوير واقع معاصر لا يتصف بالترفع والحياد بل يتغذى بمعتقد أخلاقى بعينه" (١٥).

١٣- تؤمن الواقعية الانتقادية "بالبطل المتحمس، الذى لا يعرف الحياة الوسط، فأما النعاس وأما نوازن الحياة، أما الولع بأحاسيس الحياة المفرحة، وأما المعاناة" (١٦).

١٤- يميل الأدب ونقد الواقعية النقدية إلى إبراز السمات الفنية للعمل الأدبى ولو تم ذلك بحدود، لأيمانها أن الشخصية المتحمسة لا بد لها من شكل فنى يستوعب حماسها وثوريتها، والشكل الفنى غالبا ما يستمد من الواقع، أو من خلال تصور معين لحركة الواقع وقد تمثل بنماذج من الشخصيات المتميزة أسلوبه. ولذلك ففن الواقعية

الانتقادية في غير مهادن، ولا هو انعكاس أحادي، ولا هو وجهة نظر، وإنما هو تجسيد للمواقف المؤثرة في حياة الشعب.

١٥- تعتمد الواقعية الانتقادية على المفهوم الواسع للواقعية ككل، أي طريقة الفهم الأدبي والفني للواقع، وهنا لابد أن يكون الاعتماد هذا سياسيا رحبا يتجاوز كل الأعراف، وكما يقول برشت "لا ينبغي أن نقتصر في فهم الواقعية على أعمال خاصة قائمة، بل علينا أن نستخدم كل أداة ممكنة- جديدة أو قديمة جربت أم لم تجرب، مأخوذة من الفن أو غيره- لنصور للبشر والواقع في شكل يعينهم على التحكم في هذا الواقع" (١٧).

هذه بعض التصورات المنهجية عن الواقعية الانتقادية، وبالضرورة هناك غيرها، أو ما هو مشترك بينها وبين الواقعيات الأخرى. وما يهمنا في هذا الصدد أن الواقعية الانتقادية هي أقرب إلى أدبنا كله أن لم يكن في معظمه، فهي توجه كتاب ارتبطوا بالواقع، وتوجه ثقافة أرادت أن تحكي عن الواقع، وتوجه فلسفة تؤمن بالتغيير، والتحول، والتطور، وإذا كانت بعض مفردات الواقعية الانتقادية قد جرت لها تحولات وتداخلات في تيارات أخرى، كالواقعية الاشتراكية، والأدب النفسي، أو سواهما. فذلك لأنها الأساس النقدي الذي تتشرب به كل التيارات الأخرى، وعلى سبيل المثال أنها وحدها التي يمكن الحديث عنها بقناعات واضحة، خاصة في مجتمعات تسعى لأن تغير من توجهها باستمرار. فالعنصر الثوري الذي يبدو خافتا في أدب الواقعية الانتقادية نجده ينمو ويتطور في أدب الواقعية الاشتراكية، وهذه بدورها لم تقم لا فلسفة ولا تصورا

إلا على أرضية نقدية واضحة. لذلك لا يخلو أي أدب من الانتقادية حتى ولو كان تجريديا.

وإذا كان أدبنا المسرحي قد حمل تصورات الواقعية الانتقادية بوصفه معالجا لواقع اجتماعي معيشي، فهل حمل نقدنا المسرحي الذي عالج تلك المسرحيات المكتوبة أو المشاهدة، شيئا من تصورات الواقعية الانتقادية؟ هذا لابد لنا من الانتباه الحذر، فبعض تصورات الواقعية الانتقادية في الأدب قد لا تكون بالصيغة نفسها في النقد لأن النقد يحكي عن فن يعكس واقعا، في حين يعكس الفن عن الواقع مباشرة، وهنا يدخل عامل الوعي النقدي العام بمشكلات المجتمع عنصرا فاعلا في صياغة المنهجية النقدية، فالنقد إذن يتحدث عن فعل الفاعل، في حين لا يتحدث الأدب إلا عن التفاعل ولذلك نجد النقد الواقعي شبع بتصورات فكرية وآراء متعددة قد لا تكون كلها في صلب المنهج الواقعي، فثمت انطباعات، وثمت تصورات ذاتية، وثمت آراء فردية، إضافة إلى اللغة الصحفية التي كتبت بها معظم النقود، ومع قدر واضح من التبايل المنهجي عند الناقد نفسه، ولكننا بالصورة الإجمالية التي نتوخاها من نقدنا المسرحي نستطيع الوقوف على ملامح تيار تطور لاحقا على معاشة المنهجية الواضحة في النقد.

المفاهيم الواقعية في النقد المسرحي

درج معظم كتاب المقالات النقدية عندنا على توسيع معنى الواقعية فمنهم من يسميها بالشعبية، فيروح مطالباً بخلق مسرح شعبي. ومنهم من يسميها بالمحلية فيروح مطالباً بخلق مسرح يستلهم الأحداث المحلية. والأكثر تعميماً من تلك الصفات، هي الشعبية. فهذا الناقد محمد كامل عارف في موضوع "كيف تخلق مسرحاً شعبياً" يطالب بأن يتصل المسرح العراقي "بالكتلة الأكثر عدداً من الشعب" ويعد عدم الاتصال هذا المشكلة رقم واحد ويرى "أن المسرح ملك الشعب، وينبغي له أن يتواصل في أعماق أعماق الجماهير الكبيرة. ويجب أن تفهمه هذه الجماهير وأن تحبه وعليه أن يوحد مشاعرها وأفكارها وأرادتها وأن يثير هماتها يبغى أن يوقظ وينمي فيها فنانين".

ويضع الكاتب جملة معادلات لتحقيق التوازن بين الشعب والمسرح، ويتساءل كيف نجعل الشعب يفهم فننا ويحبه؟ بل كيف نجعله يشعر بأن المسرح من مستلزمات حياته الضرورية؟ ويضع محمد كامل عارف في مقاله تصوراً واضحاً في خلق مسرح شعبي، ويعتقد أن هناك طريقتين يمكن أتباعهما:

١- استغلال التشابيه التي تقام في الاحتفالات الدينية، ومثله في ذلك الاحتفالات التي تقام في اليونان تكريماً للإله "ديونيوس".

٢- استغلال الفلكلور العراقي في المسرح لتحويل الروايات والأساطير الشعبية إلى مسرحيات.

ويعتقد الكاتب أن هذا الطريق يمكنه أن يبرز الجوانب الإيجابية في التراث الإنساني، وأن يلغي الحواجز المصطنعة بين الأقطار العربية. ثم يضع الكاتب ثلاثة عناصر لتطوير استغلال الفلكلور.

١- ما يحمله من دافع ثوري.

٢- ما يمتلكه من عنصر توجيهي.

٣- فيما يحمل من عنصر استجابة.

الشعبية إذن في مفهوم محمد كامل عارف هي البحث عن أشكال تعبير جديدة مستمدة من الواقع، وفي الوقت نفسه منفتحة على ثقافات الإنسان فيقول أن تحقيق ذلك يجعلنا "نحقق قيام مسرح عراقي صميم يسمو إلى المرتبة العالمية بشخصيته المستقلة المستمدة وجودها من التراث الشعبي الخالد. الجماهير الكبيرة" (١٨).

ويعزو النقد الدعوة لقيام مسرح شعبي إلى التحولات الجذرية التي حدثت في المجتمع. فقد بدأ الانتباه إلى الفلكلور مبكراً. ولكنه لم يدخل ميدان الإبداع الأدبي والفني إلا متأخراً، وكان ظهوره مرتبطاً بحركة المجتمع الذي بدأ يستعمل العامية في الفنون كالقصة والمسرحية. وعد هذا الاستعمال جزءاً من الفن الواقعي، فالأديب لم يعد مضطراً إلى ازدراء التراث الشعبي أو الترفع عن استعمال اللغة العامية، لأنه لم يعد يخضع إلى نظام وظروف تملّي عليه ذوق الطبقة الحاكمة التي تنظر إلى الأدب الشعبي واللغة العامية نظرة احتقار "لنظرتّه إلى الطبقات الاجتماعية الأخرى. بل نجده بخلاف ذلك. نتيجة الوعي وتغير العلاقات بين القوى الاجتماعية. يجل أكثرية الشعب ويحاول أن يربط مصيره بها، وأن يخدمها عن طريق أدبه وفكره بكل الوسائل الممكنة" (١٩).

والدعوة هذه قائمة حول البحث عن العلاقة بين الأدب والفن والواقع والدكتور صالح جواد الطعمة، أحد المنظرين للاتجاه ذاته، فقد كتب مقالات أخرى يناقش بها استعمال اللهجة العامية في القصة والمسرحية موضحاً هدفه من هذا كله بقوله "أن ما يبرر استعمال اللهجة في الأدب القصصي أو المسرحي هو حرص الكاتب من جهة على مراعاة العناصر الفنية في تكوين عمله الأدبي، وفي مقدمتها الصدق الفني والواقعية واستغلال اللغة في تجسيد الأفكار والانفعالات وحرصه من جهة أخرى على إيصال معانيه بصورة مؤثرة إلى أكبر عدد ممكن من مشاهدي مسرحيته" (٢٠).

الصدق الفني، الواقعية، اللهجة، استغلال اللغة كلها من خصائص الأدب الواقعي والدعوة لها، والتنظير حولها قائم على أساس أن التوجه الفكري للنقاد والكتاب يوم ذاك مبني على العلاقة الجدلية بين الثقافة والمجتمع. ولم تخفت هذه الدعوة إلى اليوم، إذ ما يزال الكتاب والنقاد يطالبون بها. فهي ليست مقولات مرحلية وإنما حاجات أن أغفلها الأدب، ابتعد عن المجتمع. وأن مارسها اقترب من الفئات الأكثر حاجة ومصلحة إلى التطور، فالدعوة إذن قائمة على تصور واضح. هو أن يرافق الأدب والمسرح تطور المجتمع من خلال الوعي بمشكلاته وأفكاره ودوره الحضاري.

ومن المفاهيم الأخرى للنقد الواقعي الانتقادي الاهتمام بالمحلية كإطار عام يعطي انطباعاً على ارتباط الكاتب بمجتمعه وأفكاره. وأن النموذج الإنساني الذي يسعى إليه، هو بالأساس إنسان محمل بمشكلات محلية وللمحلية تأسيس وتوليد تأسيس لأنها تولد لدى الكاتب إمكانية الخوض في المعارف المتاحة المعروفة والمعيشة، وتوليد لأنها تتيح للكاتب مقارنة

مع محليات أخرى فيولد من خلالها تصورا إنسانيا عاما، ولذلك ركز النقد الواقعي على المحلية بوصفها الموقع الذي يثبت تاريخية الحال المعروضة والموقع الذي يستتطق الكاتب لغة وشكلا وفكرا: يقول الدكتور صلاح خالص عن مسرح يوسف العاني " أنه يعرض صورا حية من الحياة العراقية فيثير في الجمهور الضحك عليها والسخرية منها لأنها تظهر غريبة وغير منسجمة مع المنطق والعقل ولكي يفعل ذلك لا يلجأ إلى البحث عن الصور الغريبة والشاذة، وإنما يختار صورا من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم فيعرضها عرضا يقوض فيه إبراز جوانبها المثيرة دون أن يكلف نفسه عناء البحث وراء الصور الغريبة. ولعل إبداع الفنان يبدو في هذا التحسس المرفف بمظاهر الحياة التي تحيط به واختيار جوانبها المؤثرة" (٢١).

والصور المألوفة، الجوانب المثيرة، التحسس المرفف بمظاهر الحياة.. الخ كلها من نبات المحلية وإلا كيف يستطيع الكاتب أن يكون واقعا أن هو أغفل أو تجاهل هذه السمات والخصائص؟ ولذلك فالدعوة النقدية لتبني هذه السمات دعوة تنصب في الإطار الفني الأيديولوجي معا. وكتابنا النقاد يوم ذاك يزاوجون بين الاثنين. توسلا بهما وتأكيذا لهما. يكتب عن مسرحية البستوكه مثل. وهي مسرحية معرقة عن " ليويجي بيرانديلو" ومن إخراج سامي عبد الحميد، أن " في هذه المسرحية صورا تتطابق مع الحياة والناس في الريف العراقي، كذلك رأينا أن يكون الحوار باللهجة الريفية" (٢٢) ولهذه النقطة المهمة دلالات، منها أن المحلية قد تكون لهجة. وقد تكون صورة وقد تكون واقعا محددا ومنها وهذا هو الأهم أن واقعا عراقيا حتى لو لم يكتب عنه موجود في كتابات عالمية أخرى. هذه المحلية المفرطة بحساسيتها كانت موضع

اهتمام الكتاب والفنانين في الستينات، ولعل المفتش العام لغوغول وطرطوف لموليير، وغيرها من المسرحيات الشعبية كانت توفر حاجة نقدية وثقافية لتعميق الإحساس بالمحلية. وقد كتب الفنان بدري حسون فريد حول ظاهرة التعريق التي انتشرت يوم ذاك قائلاً "تدور هذه الأيام في الأوساط الفنية موجة تعريق المسرحيات العالمية (..) والمتحمسون لهذه الأفكار يبغون من وراء هذه المحاولات تقريب تلك المسرحيات العالمية إلى ذهن المتفرج العادي ولاشك أن الذين فكروا بذلك كان هدفهم الأول وليس الأخير كسب الجمهور العراقي لمشاهدة المسرحيات التي يقدمونها سواء أكان التعريف "كلياً" أي بقلب الشخصيات والزمان والمكان إلى شيء عراقي، أو "جزئياً" أي بقلب الحوار إلى اللهجة الشعبية" (٢٣). والمحلية ليست اللهجة، بل السجايا والمواقف وأسلوب العيش والتفكير وطرائق الحياة اليومية، أنها أشكال معاشه تعبر عنها بصيغ فنية متطورة كما نرسخ عبرها النماذج التي يجب أن تكون مثلاً، ولذلك فالمحلية هي مألوف الحياة ويومنا، هي الصورة الإنسانية الكلية وقد وجدت أبعادها في نص عراقي مؤلف، أو نص أجنبي معرق. بل أن القاص عبد الملك نوري من مقال عن مسرحيته فلوس الدورة يطالب بالانتفاع من المسرح العالمي كي يتقف المسرحيون العراقيون المهتمون بالمسرح الشعبي "أنني أرى بأن الاستمرار على تمثيل ما يسمى بالمسرحيات الشعبية. لا يمنع من القيام بتجارب لتمثيل مسرحيات عالمية بسيطة (..) وأظن أن من المستحسن الإكثار من هذه التجارب، وتوجيه جهود المشتغلين في المسرح نحوها، وتعويد الجمهور على تذوقها" (٢٤).

وطالبة عبد الملك نوري الانتفاع من المسرح العالمي تكمن في الحاجة الثقافية إلى تطوير مفهوم الواقعية من المسرح العراقي. فالشعبية عنده

ليست اللهجة ولا الموضوع وإنما هي " أن المسرح العراقي لا يوجد في اتجاه مدروس منظم للانتفاع بالتراث العالمي(٢٥) وأن إغفال هذا التراث هو الذي أغلق الحلقة المميتة على ما يسمى بالمسرحية الشعبية"(٢٥).

وتفرض المحلية، وطابعها الفن الشعبي طريقة في اختيار الشخصية النموذجية أو النمطية، فالحس النقدي والواقعي المباشر لا يعالج الواقع ومشكلاته إلا متى تجسدت هذه المشكلات بحياة شخص أو أكثر وجدت مرئية ومعيشة من خلال ممارساته ومواقفه وأفكاره. ودراسة ميدانية للعلاقة بين فنون وأدب تلك المرحلة والفئات التي عكستها نجد أن الشرائح الاجتماعية الفقيرة، عمال/فلاحون/سكنت حواف المدن/الفقراء/الخدم/أصحاب المحلات الصغيرة.. الخ. هو الأكثر حضوراً في البنية الثقافية. وبالتالي فخطاب الكاتب المسرحي أو الروائي كان يجد في هذه الشخصيات ممثلين لفئات اجتماعية أوسع لكنه لا يجسد في نتاجه إلا مشكلات هذه الشخصية المفردة . لذلك كثرة المعالجات التي تصب في ثنائية الخير والشر. الغني والفقير، الوعي والغياب الوعي. وتكاد معظم مسرحيات يوسف العاني القصيرة تصب في هذا التيار.

" أن مفهوم الشر عند يوسف العاني في " أني أمك يا شاكر" و"راس الشليلة" و" تؤمر بيك" ليس إلا السلطة البرجوازية وأن مفهوم الخير ليس إلا البديل لوضعية النظام السائد(٢٦) وما يلاحظ أن البطل في هذه المسرحيات لم يعد ممثلاً سلبياً لمفهوم الخير والشر. وإنما أصبح مجسداً لهما ولن نجد الصورة الواضحة لمسرحنا في الخمسينيات إلا من خلال هذا المفهوم"(٢٦).

والشخصية النمطية هي التي أعطت لمسرحنا هويته الواقعية بوصفه بشراً يتحدث، وبشراً يعمل، وبشراً يعرف، وبشراً يعبر عن آلام الناس

وكان المسرح ونقده يقف من هذه الشخصيات موقف المتبني لها والتحريض من خلالها، فيجعل منها صوتا ومكرفونا للحال الاجتماعية ولغة متأصلة في الثقافة ولعل اكتشافها في خارج إطار الأسرة فتح مجالا للأدب لأن يتحرك في ميادين العمل الاجتماعية : الوظائف، السجون، المقاهي، العيادات، المحلات. فالناس هناك يجتمعون وفق سياق معرفي واجتماعي أوسع من إطار التجمع الأسري، وخروج الشخصية إلى هذه المواقع دفع بالكاتب بأن يرى الحال المعنية من خلال نوافذ أوسع.

ويستطيع النقد الواقعي أن يؤدج طبيعة ظهور مثل هذه الشخصيات فيجعل منها بشرا بما سيحدث أو محملا إياها أفكارا أكبر من حقيقتها ، فهي وإن بدت إنسانية ، شاملة الرؤية، ثورية اللفظ والفكر، إلا أنها ذات خصوصية علمية. وليس هذا عيبا أو انتقاصا لأن الفكر أندفع ليحاول طرح تصورات من خلال النموذج الشعبي المحمل بقضية اجتماعية ولهذا السبب عندما حدثت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ أعيدت مرة أخرى المسرحيات ذاتها في بغداد والمحافظات ليرى الجمهور حاله التي كان عليها وما يزال يحياها.

هذه الصورة التي تبدو معكوسة في الفهم الواقعي، نجدها حية حتى اليوم، فالعديد من كتاب المسرح وبخاصة في شكله الكوميدي- الساخر يعود إلى النماذج تلك لأنها وحدها امتلكت الرسو الحقيقي بوضعها وثبتت على تركيبة نفسية واجتماعية . ويخطئ من يعتقد أن هذه النماذج الشخصية قد انتهت أو تحولت ، فهي ما تزال حية ولكن حياتها ووجودها ظهر بشكل مختلف آخر، بل أكثر عمقا، وجذرا وتلونا، ولذلك فنحن ما نزال بحاجة إلى شيء من الواقعية الانتقادية في مسرحنا.

الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي

ظهر مفهوم الواقعية الاجتماعية في نقدنا في الستينات وأوائل السبعينات، وذلك من خلال التطور الذي أصاب بناء المسرحية نفسها. وتطلب هذا البناء رؤية نقدية تقترب من النص وتحاوره، وفي الوقت نفسه تمالي التطور الاجتماعي والثقافي ككل. وعربيا وعالميا، والمتتبع لهذا التيار الجديد في النقد يجده وريثا حقيقيا لتيار الواقعية الانتقادية وللكتاب النقاد أنفسهم، فقد وجدوا في مفاهيم: الثورة، التجديد، الانعكاس، التثوير، التغيير.. أسسا لتجديد أدواتهم النقدية لا سيما وأن المرحلة الجديدة نفسها تتطلب أدوات نقدية أكثر وضوحا، أدق تعبيراً من السابق. في ضوء ذلك نجد الكتابات النظرية التي ظهرت في الستينات تمهد ثقافيا لمثل هذه الواقعية. يقول الدكتور صلاح خالص "إن الفنان الواقعي الحديث لا يرى صور الحياة في أحد أوضاعها فحسب، بعد أن يعطيها شكلا ثابتا جامدا، وإنما يجب أن يعرضها وهي تتحرك وتنمو وتتطور، فتبدو آثار الماضي الأفضل سائرة نحو التداعي في متون الحاضر المضطرب. وهكذا تبدو الحياة وهي في حركتها الدائبة وتلاحق تباشير المستقبل السعيد في ثنایا الشقاء الحاضر التعيس" (٢٧).

فالواقعية التي يريدتها الدكتور صلاح خالص رصد لحركة الواقع في نموه وتطوره ومنه يظهر الموقف الأيديولوجي واضحاً، فقد ارتبطت هذه النظرة بالواقعية بالفهم الاجتماعي التقدمي وبأنها ركيزة موفية من ركائز التغيير الثوري للمجتمع.

في ضوء ذلك نشط المسرحيون العراقيون في تقديم المسرحيات التي تحاكي الواقع في تطوره، وفي نظرة المسرحيين بقيت محكومة بالأشكال

القديمة وتطلب الأمر البحث عن أشكال فنية جديدة يصب الكاتب فيها تصوره والحاجة للشكل الفني فرضتها التيارات الجديدة في المسرح العالمي، وليس غريبا أن نجد برشت وبينر فاينسي وسواهما من أكثر الكتاب انتشارا الأول في تطويعه الفن الشعبي حكاية وأساطير وحياة يومية للدرامية الجديدة، والثانية في توظيفه الوثيقة السياسية وإعادة العمفية والأفلام لمفاهيم المسرح الجديدة. وكانت نتيجة التزاوج بين الفن الشعبي والمفهوم السياسي للمسرح أن سعى كتابنا إلى استحضار شكل فني جديد، يتصل بالموروث وفي الوقت نفسه يتفتح على النفس والحاضر والثقافة، وكانت باكورة هذا المسعى مسرحيتين (المفتاح) ليوسف العاني و(الطوفان) لعادل كاظم. الأولى في استلهام الحكاية الشعبية مادة أساس لها والثانية الاستفادة من الأسطورة البابلية في الخلود مادة أساس في بناء مسرحيته. ونجد الاتجاه يتعمق أكثر عندما بدأت رحلة قاسم محمد مع الرواية العراقية في " النخلة والجيران " وهو ينهض من أسلوب السرد والحوار كيانا مسرحيا متميزا أحتوى المفهوم الشعبي للحكاية والمفهوم التجريبي في الإخراج والأداء.

الواقعية الاجتماعية بنت تصورها المعرفي على التطور في البناء بعدما فرض الواقع نفسه أشكاله التعبيرية الأكثر شيوعا في الممارسة والفعل . هذه الواقعية يحدثنا عنها الأستاذ يوسف عبد المسيح ثروت فيقول " .. ينبغي لهذه الواقعية أن تكون إيجابية متماسكة متطورة نقدية تلتزم بالتيارات التقدمية والثورية على نحو بناء " (٢٨).

ويطبق الأستاذ ثروت مفاهيمه هذه على عدد من المسرحيات العراقية ابتداء من (الخرابة) مارا بـ (الشريعة) و (المفتاح) و (أشجار الطاعون)

و(دائرة الفحم البغدادية) و(الغريب) و(البيت الجديد) و(تموز يقرع الناقوس) وغيرها من المسرحيات.

١- تعد الواقعية الاجتماعية مفهوما متقدما لتوضيح العلاقة بين الأدب والمجتمع ومسرحياتنا تأليفا ونقدا كانت أقرب المفاهيم إلى الثقافة وإلى الأيديولوجيا حتى الكتابة عن أي مسرحية ذات بعد ثقافي وفكري جديدين لابد لها وأن تؤسس وجودها على هذه العلاقة فالدكتور جميل نصيف يكتب عن المفتاح مثلا فيقول "أن قيمة مسرحية المفتاح في رأيي تكمن في طابع الخبرة والأصالة الذي ميز هذه المسرحية عن معظم المسرحيات العراقية(..) أن لجوء الكاتب إلى الفلكلور الشعبي بحثا عن شكله وفي طابع ملحمي لمسرحيته لم يؤديهما كان يتوقع البعض إلى صرف أذهان المشاهدين عن المضمون الجديد لها، بل على العكس قد ساعد على تركيز انتباههم حول هذا المسرح بالذات، ذلك أن المشاهد لم يجد صعوبة في الفصل بين الجو الأسطوري الجميل للمسرحية وبين مضمونها الحياتي والإنساني".

٢- وعدها يوسف عبد المسيح ثروت "أساسا للتغيير في مسرح العاني باعتبار هذه منطلقا لحركة جديدة في أجواء المسرح العراقي عموما"(٣٠).

في "الخرابة" ينمو العاني نحو المسرح السياسي الوثائقي والتأليفي وفي شكله الفني ويطوره وتصبح المعادلة واضحة الآن : مضمون جديد وشكل جديد، وتصبح الواقعية الاجتماعية هدفا من أهداف النقد والتأليف وعدت في الكتابات العديدة حول هذه الظاهرة فتحا في ثقافتنا المسرحية "المسرحية" العراقية اجتماعية أولا ولمدة طويلة بمعنى أنها تعرض مشاهد من المجتمع (..) ولتكن - بعد ذلك المسرحية اجتماعية أو سياسية

لأن الاجتماع والسياسة لا ينفيان الفكر (..) لأمهم في مؤلفنا أن يقترب من دائرة الفكر وأن يكون في اجتماعيته أو سياسته أعمق كثيرا مما حوله وأن يكون المشاهد في خطوة من خطوات الفكر الفني المتحرر^(٣١). فالفهم الواقعي عند الدكتور على جواد الطاهر يتعلق بمنظوره إلى حركة التأليف أولا، وإلى استجابة الناس إلى المسرح ثانيا، وإلى العلاقة بين الفكر والاجتماعية ثالثا. وفي العديد من مقالاته النقدية حول المسرح والمسرحيات نجده يتبنى الجديد القائم على وعي بالمجتمع، ويدعوا له إذا كان متطورا عالما المشكلات فاهما العلاقة الجدلية بين الشكل والمحتوى، متضمنا أفقا أرحب للتعدد والتنوع.

يتسع مفهوم الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي فيستوعب المسرحيات التي تستلهم مادتها من التراث الشعبي والأسطوري والتاريخي فالشكل الفني الجديد القائم على إيدال الفصول بالمشاهد جعل للمؤلف حرية في اختيار الموضوعات المتباينة الأزمنة والأمكنة، كما أن التمثيل الجديد الذي أنشأه المسرح الحديث، بأن يأخذ الممثل الواحد أدوارا مختلفة أعطى للتأليف حرية اختيار الأحداث المتباعدة.. فالواقعية الاجتماعية لا تتصورها خارج إطار الثورة في التقنية الفنية بل هي ملازمة لها، ونشوءها يأتي بالضرورة من أن الواقع الاجتماعي ونتيجة لتراكم حالاته فرض نوعا من الفهم الجدلي للعلاقات المتغيرة والمتجددة بين مفاصله. ولذلك انفتحت المسرحية العراقية الجديدة على آفاق متطورة مكنتها من إيدال بعض أسما ثوبها القديم بأثواب أكثر حرية. كتب محي الدين زنكنه " السؤال " مستفيدا من حكاية من ألف ليلة وليلة ولكن السؤال بشكلها التاريخي والشعبي كانت معاصره ودالة على الحاضر ومؤجلة له .

"السؤال" ترتبط بفكرة محورية-هي أن الإنسان عبر نضاله قد يبتعد في الزمان والمكان عن العصر الحاضر ولكنه خلال الرؤية النقية يستطيع أن يعبر هذا الزمان أو ذاك آخر"(٣٢).

إذن فاستلهم التراث التراث، هو جزء من الفهم الواقعي الاجتماعي للفن، وإذ يواصل قاسم محمد وعادل كاظم هذا الطريق الذي توسع أخيرا فشل اللغة والفلسفة، نجد أنفسنا حقيقة واضحة وهي الواقعية الاجتماعية في مسرحنا وفي نقدنا كانت تعبيراً حقيقياً عن مشكلة الحرية . الحرية في المجتمع، والحرية في التعبير الفني فمسرحية النخلة والجيران مثلاً لقيت نقداً مبنياً بعضه عدماً فتحاً جديداً وبعضه عاملاً كما لو عامل المسرحية المتماسكة البناء، يقول الدكتور جميل نصيف " كم كنت أتمنى لو أن قاسم محمد لم ينجذب وراء الأجواء الشعبية التي سحرته في مثل هذا العدد الكبير والصور المختلفة"(٣٣). ويقول سامي عبد الحميد عن العرض نفسه " تصور المسرحية فترة عاشتها طبقات الشعب المسحوقة، وقد كان الصدق في التعبير والحذف في الاختيار والرصانة في التركيب، والقوة في تصوير الشخصيات.. فبدت عراقية لها صفاتها المميزة"(٣٤). ويقول عنها ثامر مهدي " لقد تمتعت المسرحية بطريقة مضاربة مشوشة تقوم على البدء من فعل معين ثم البدء في نقل آخر"(٣٥)، بينما تقول الدكتورة سلوى زكو عنه في حوار مع مخرجها.. " أن المردود الذي نحاول إبرازه في عملنا المسرحي الجديد هو البحث عن البديل"(٣٦)، وتقول عنها الدكتورة سعاد محمد خضر.. " لقد أراد قاسم محمد لبعض شخصيات المسرحية أن تتعمق جوانبها السلبية ساحباً بذلك ظلال السلبية هذه لتعبر عن حالة الشلل والقلق والترقيب"(٣٧).

وعن الخرابة، مسرحية يوسف العاني يكتب ثامر مهدي فيقول "فالعاني هنا مثل أي كاتب جريء يتحدى التصنيف، فيمكن القول أن التعبيرية والواقعية الجديدة يمتزجان في عمله"^(٣٨). وعنهما يكتب محمد مبارك قائلاً .. فإذا بك تنتقل بين الماضي والحاضر، وتجاوز المدينة إلى الريف، والقصر إلى الخرابة ، وبدو المحكمة إلى المسرح أو ساحة القتال. بيد أنك في هذا التنقل وذاك الجواز، إنما تزداد وعياً بالحديث وتأمل رؤياً"^(٣٩)، أما يوسف عبد المسيح ثروت فيقول عنها "استعان الكاتب فيها ببرشت وطريقته الملحمية وبقياس وأسلوبه الوثائقي، وقد استطاع العاني أن يوفق بين الطريقتين فضلاً عن إخفاء نكهته الخاصة أليها"^(٤٠).

يتوسع في المرحلة نفسها مفهوم الواقعية الاجتماعية في النقد يعالج مسرحيات ومفاهيم أقرب إلى الواقع منها إلى التراث.. أشجار الطاعون، والغريب، والكاع ، وعدتها مسرحيات تحكي عن الشعب وعن معاناته. وبذلك نجد العودة إلى المواقع التي مارست الواقعية الانتقادية عليها فعلاً، ولكن بطريقة أكثر ثورية وأوقع مقصداً، فالكاتب اليوم ما عاد مقتنص أشخاص بأوضاع ، وإنما مقتنص حالات بأشخاص .

في المرحلة ذاتها زاد اهتمام المسرحيين العراقيين بالترجمة والأعداد والتعريف. وكان مسرح أمريكا اللاتينية والإنكليزي والألماني والسوفييتي من أكثر المسارح ترجمة وأعداد، أفتتح التيار نفسه قاسم محمد بثلاثية اوزفالد داركون وعمقه المسرحيون بمسرحيات برشت، وواصله بتقديم تشيخوف وغيره وعقدت ندوات وكتبت نقود، ونوقشت آراء في التجريد والتجديد، واستقر الموقف على أن هذه المسرحيات تغني توجه المسرح العراقي، ورفدت بتصور جديد يعمق مساره

التجريبي الواقعي ويسند الأفكار الاجتماعية التي تبلورت فيه وساعد ذلك كله أن أخذ خريجو الدول الاشتراكية من الفنانين على عاتقهم تقديم الجديد المترجم والجديد المعمق للمسار العام. هكذا أثارت مسرحيات مثل " بونتيللا وتابعه ماتى، وهملت عربياً، ونفوس، وشيرين وفرهارد، وروميو وجوليت، وإلى جانبها قدمت- البيت الجديد- و- بغداد الأزل بين الجد والهزل- الينبوع- نشيد الأرض- محاكمة الرجل الذي لم يحارب- أي بي سي A.B.C - عروس بالمزاد- ثورة الزنج-.. الخ فكانت مواسم ٧٢-٧٣، من أكثر المواسم تزاوجاً بين المسرحية الواقعية الجديدة والمسرحية العالمية المغذبة للتيار نفسه، وقد قدمت أما معرفة أو معدة أو مترجمة وكان الجميع يبغون تأكيد منهجيتهم الواقعية.. أما النقود التي كتبت حول هذه المسرحيات وغيرها فكثيرة جداً، وفيها تصور فكري لمعنى وهدف هذا التوجه، قلت عن مسرحية " نفوس" التي أعدها قاسم محمد عن " البرجوازية" لغوركي" لقد حول قاسم محمد الجو الشعبي لروسيا عام ١٩٠٢ إلى جو شعبي عراقي في عام ١٩٦٥ فوجدنا حادثة تسجيل النفوس التي جرت في هذا العام بمثابة تسجيل " نفوس" طبقية بدأت تغرز ملامحها على الواقع العراقي". وقال عنها كامل مراد" أن المسرحية دليل على صدق وعظمة موقف الواقعية الاشتراكية من العصر ومن مشكلاته الإنسانية وتساؤلاته الفنية الملحة"^(٤١).

وقال عنها يوسف عبد المسيح ثروت" أن المسرحية قادرة على مواجهتنا بالمنظور الجديد للحياة منظور الانقلاب الحاسم الذي لا بد أن يقتلع من الأساس كل القيم البالية التي نشبت بها"^(٤٢).

والمحاولات تلك سارت في اتجاهات متعددة منها ما أستلهم التراث مادة وتصورا" كبغداد الأزل..". ومنها ما عالج الواقع مباشرة مثل" نشيد

الأرض" ومنها ما عاد للأسطورة مثل " الطوفان" ومنها ما يحكي عن الواقع المعاصر وأحداثه مثل " عروس بالمزاد" .. ومنها ما يحكي عن صراع العراقيين ضد شركات النفط الاحتكارية مثل "سيرة أس" لبنيان صالح .. وعن هذه الأخيرة يكتب علي مزاحم عباس قائلًا " لقد أراد المؤلف تحويل المسرحية إلى أداة للتوعية والتحريض من خلال شكل ملائم تمامًا، أراد أن يقول أن مثال أس ما زالوا موجودين في كل مكان في التربية والتجارة والفن والأدب مهمتهم يبثون اليأس ويزرعون الانتهازية ويعاملون شعبنا باحتقار، ويستعدون للانقضاض، ولكن الأمل عميق وراسخ بأن الشمعة تطرد الظلمة، فأشعل الشمعة وامتدي يا حرية، عدة الشعب ضد الرجعية. هذه سيرة أي طرف من أطراف أخطبوط: أسود أبحث عن أطرافه الباقية وأفضحها يا شعبنا الطيب" (٤٣).

ويعود قاسم محمد ليقدم مسرحية جديدة " أنها أمريكا" أثبت فيها أن مسرح الأخبار السياسية ممكن وأن العملية الفنية تتطلب رؤية سياسية لذلك عمد قاسم إلى تجميع عدد من أخبار الصحف التي تتحدث عن أمريكا وعمل منها مونتاجا حواريا جميلا.. كان الهدف الأساس منها إدانة إنسانية لأمريكا.

في هذه الفترة تتزاحم الأحداث في المجتمع العربي حرب ١٩٧٣ ، الانفتاح الوطني على الأحزاب ، تعدد الصحف، تعميق العمل الفني في وعي الناس.

فكان حصيلة ذلك كله أن تعددت الرؤى الواقعية وتراوحت الواقعية الطبيعية العادية والمباشرة، وبين الواقعية الاشتراكية والواقعية التجريبية، وكانت كل العروض تقدم في حسابها أنها تعطي للمرحلة تصورا فنيا يتلائم والسهو الفكري والاجتماعي فيها. يكتب جليل القيسي

مسرحيتين، "جيفارا عاد فافتحوا الأبواب" و "جد عنوانا لهذه التمثيلية أيها المتفرج" يتحدث في الأولى عن الأمل والحرية والثورة وفي الثانية عن حرب تشرين .. وكلتا المسرحيتين تصب في فكر واهتمامات المرحلة.

ويمكن إجمال خصائص الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي بنقاط عدة منها:

- ١- أن النقد توجه إلى المضمون العام، فوجده معالجا لمشكلات المجتمع وتطوره وفق منطق التغيير فالكثير من المسرحيات كانت تنتشد التغيير أو تواكب التغيير عراقياً وعربياً.
- ٢- لم يغفل النقد الواقعي حرفيات البناء المسرحي ككل فالنص، الشكل، والديكور، والتمثيل والإنارة، والأزياء، والجمهور أيضاً.
- ٣- ركز النقد على البنية الجديدة للمسرحية العراقية ومنها إدخال الحكايات والأغاني والراوي وتبادل الأدوار للممثل الواحد. والبناء المشهدي بدلا من بناء الفصول وتعدد الأزمنة بدلا من الزمن الواحد. وتعدد الأمكنة بدلا من المكان وتداخل الأفكار وتتنوعها وصياغة الشكل من الأخبار والعمل والمعلومات العامة ودخول السينما كجزء من العرض المسرحي، وظهور مساحات درامية للتراث اللغوي والفكري وتحويل قاعة العرض كلها إلى جزء من البناء العام للمسرحية وجعل المشاهد يحيا في العرض حتى قبل دخوله إلى الصالة.

- ٤- أهتم النقد بالجمهور وبآرائه وعقدت لذلك ندوات عديدة، اشترك فيها معظم العاملين في المسرح، وصيغت قرارات مهمة، تناولت العلاقة بين الدولة والمسرح. كما اهتم النقد بمسرح الشباب وخصص

له تقويمات وبحوث وأهتم النقد كذلك بما يقدم بالمحافظات من تجارب جديدة كجزء من توسيع الأحكام بالمرحح الواقعي.

٥- عالج النقد الواقعيون العلاقة بين الحاجة إلى المسرح وتوسيع قاعدة النقد الفني، وركز اهتمامه على ما يقدم في أكاديمية الفنون ومعهد الفنون.

وعقدت لذلك ندوات ونوقشت القواعد التي تسهم في بلورة تيار شبابي من الممثلين.

٦- اهتم النقد بماكنة العرض وعالجها كجزء من البناء الثقافي العام وبوصفها أداة تثقيف جماهيريا وليست أمكنة للعرض المؤثث وجرت لذلك استفتاءات للجمهور المتعدد وجعلت نتائج إيجابية جيدة في هذا الخصوص.

٧- عالج النقد وبوضوح العلاقة بين المسرح العراقي المحلي والمسرح العربي والمسرح العالمي، واعتبر التداخل والتواصل بين التجارب إغناء لفكر المشاهد العراقي. وأن عرضا يعالج واقعا ما في أية بقعة من العالم يعالج بالضرورة الواقع المحلي العراقي. وأن قضية التأميم مثلا ليست قضية محلية بل قضية دولية وأن حرب ١٩٧٣، حرب من أجل إعادة التوازن للكيان العربي ككل.. لذلك كان النقد ميالا اربط مصير المجتمع بمصير إنساني أشمل.

٨- ركز النقد على التجارب الشابة الجديدة وعلى طرق الأداء والمعالجات التي مما جعل من العمق جميعها تعزز مساحات واسعة للعمليات النقدية.

٩- مال النقد إلى إبراز دور البطولات الجماعية مركزاً على الظاهرة ككل على الفرد النموذج معطيا للبعد الاجتماعي عمقه

الفكري في صياغة رؤية جماعية للعرض لذلك كثرت الجامعات
المنشدة والجامع المؤدية.

١٠- كثرت في هذه الفترة فرق النقابات العالمية والمهنية وقدمت
عروضا معظمها يصب في تيار المسرح الواقعي، وقد أهتم النقد بها
بوصفها ظاهرة اجتماعية ذات هوية طبقية.

الهوامش

- ١- الموسوعة الفلسفية. م روزنتال. ب. بودين. ترجمة سمير كرم منشورات دار الطليعة. مادة - الواقع .
- ٢- م. ن.
- ٣- عيون المقالات. ع ١١/١٩٨٨ حوار مع محمود أمين العام ص ٣٤.
- ٤- م.ن. شعبية الأدب برتولد برشت . ترجمة ، خوري عاشور ص ٤٥.
- ٥- م.ن. بحث عن الواقعية والواقع . د. حسن مروة ص ٢٩
- ٦- الطريق والحدود. مقالات في الأدب والمسرح والفن، منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة دراسات ١١٨. ص. ٢٠٧ عام ١٩٧٧ مطبعة دار الحرية.
- ٧- م.ن. ص. ٢٢٨
- ٨- ١٠ مسرحيات من يوسف العاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ ، ١٩٨١ المقدمة بقلم الدكتور جميل نصيف.
- ٩- الموسوعة الفلسفية م - مذكور ص ٥٢٨
- ١٠- عيون المقالات مصدر مذكور ص ٤٤
- ١١- المثقف ، ملاحظات حول الواقعية الانتقادية. فلاديمير دنبيرو ترجمة د. صالح جواد الطعمة. ص ٧
- ١٢- م.ن. ص ١١
- ١٣- م. ن. ص ١١
- ١٤- / ن. ص ١١

- ١٥- م. . ص ١٦
- ١٦- الواقعية . موسوعة المصطلح النقدي . ديمين كرانت، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص ٩٤
- ١٧- في سبيل الواقعية الأفريتيكي. ترجمة د. جميل نصيف ص ٢٢٦ منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- ١٨- الماركسية والنقد الأدبي. تيري أجلتون. ترجمة د. جابر عصفور منشورات عيون ط ٢ الدار البيضاء عام ١٩٨٦ ص ٧٢
- ١٩- مجلة الفنون ، محمد كامل عارف. ليف نخلق مسرحا شعبيا ع ٢٢ ص ٢ مطبعة الأمة سنة بلا
- ٢٠- مجلة المثقف . الشكل الفني والظروف الاجتماعية. د. صالح جواد الطعمة. ع ٧ ميس - حزيران ١٩٥٩ ص ٢
- ٢١- مجلة المثقف . اللغة العامية واستعمالاتها في العمل الأدبي ع ١٥ ك ٢ - شباط ١٩٦٠ د. صالح جواد الطعمة.
- ٢٢- مقدمة حول الأدب المسرحي د. صلاح خالص. نشر المقال في ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ص ١٢
- ٢٣- المسرح العراقي في عام ١٩٦٧. بدري حسون فريد ص ٨٤ مطبعة السعدون ١٩٦٨
- ٢٤- م. ن. ٩٤
- ٢٥- مجلة "الفنون" ع ٧ س ٢ ميس ١٩٥٧ ص ٢٤
- ٢٦- م. ن. ص ٢٣
- ٢٧- مجلة المثقف العربي المسرح العراقي بيت تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة ع
- ٢٨- ١٠ مسرحيات من يوسف العاني م مذكور ص ١٣
- ٢٩- الطريق والحدود مصدر مذكور ص ٢٢٤

- ٣٠- ١٠ مسرحيات مصدر مذكور ص ١٩
- ٣١- الطريق والحدود مصدر مذكور ص ٢٠٧
- ٣٢- من حديث القصة والمسرحية د. علي جواد الطاهر منشورات دار الشؤون الثقافية ط ١، ١٩٧٨ ص ٤٠٠
- ٣٣- م. ن. ص ٤٤٦
- ٣٤- مجلة المثقف العربي ، نحو دراسة جادة للمسرح العراقي ع ١ آذار ١٩٧١ ص ٥٦
- ٣٥- م. ن. ص ١٥
- ٣٦- مجلة " ألف باء " ع ٧٣ في ١٢/٩ م ١٩٦٩. النخلة والجيران بين الكل والجزء
- ٣٧- ألف باء ع ٦٧ في ٢٢ / ١٠ / ١٩٦٩ النخلة والجيران قبل رفع الستار
- ٣٨- الثقافة الجديدة ع ٩ عام ١٩٦٩ النخلة والجيران ص ١٢٢-١٢٣
- ٣٩- ألف باء ع ٩٥ في ٢٠ / ٥ / ١٩٧٠ الخرابة وعودة إلى التخطي
- ٤٠- مجلة ألف باء ع ٩٦ في ٢٧ / ٥ / ١٩٧٠ مسرحية الخرابة بين الإدانة والاحتضان
- ٤١- مجلة الأقلام ع ١١ عام ١٩٧٣ صورة المسرح العراقي الراهن
- ٤٢- جريدة الفكر الجديد ع ٢٣ في ٢٦ / ١١ / ١٩٧٢ نفوس شهادة الواقعية الاشتراكية ضد القهر البرجوازي
- ٤٣- مجلة ألف باء ع ١٤٧ في ٣ / ٩ / ١٩٧٢ مسرحية نفوس من الداخل والخارج
- ٤٤- مجلة الإذاعة والتلفزيون ع ١٠٥ تموز ١٩٧٤ سيرة أس مسرحية عمالية ناجحة.

٤- كيف نؤسس لحداثة المشاهدة

١

يتحول فعل المشاهدة أو القراءة للنصوص المرئية والمصورة والمكتوبة إلى فعل مغاير بسياقاته لما كنا نتعامل به معها قبل اليوم. اليوم لم تعد المشاهدة لوحدها كافية للحكم على جودة أو رداءة عمل ما، مسرحيا كان أم فلما سينمائيا أم معرضا للفنون التشكيلية أم معرضا للصور الفوتوغرافية، فالمشاهد فعل واحد من جملة أفعال على المشاهد التعامل معها قبل أن يحكم على العمل الفني، الحال نفسه في قراءة الرواية أو ديوان الشعر. فثمة تغيير جوهري جرى على الحكم النقدي لدى الناقد ولدى القارئ أو المشاهد العادي، حيث أن أي عمل لم يقذف للخارج لمجرد أنه فاض على محويه وبدا زائداً عن الحاجة، إنما هو فعل كينونة لم يخرج إلى العلن إلا نتيجة لوجود حاجة ما إليه، ومن هنا لا يكون التعامل معه مجرد ملامسة هامشية وسريعة وآنية، بل تتطلب الوقوف والاستعداد لفهم آلياته ومكوناته، ومن هنا نعالج في هذه المقالة أوليات المشاهدة وما هي الكيفية التي يجب أن يتوفر عليها المشاهد أو القارئ كي يتعامل مع النصوص المرئية أو المقروءة. فمثل هذه الميادين تغيرت هي الأخرى ليس بوظائفها فقط، وإنما ببنيتها الفنية والتقنية بحيث تشكلت من مواد جديدة ومختلفة تتطلب رؤية أكثر حداثة لماهيتها، فالمواد المتضافرة لتشكيل وحدة بنائية متماسكة لها، لا تقف رؤيتها والحكم النقدي عليها عند سطوحها، بقدر ما يتطلب الأمر معرفتها، وهذه المعرفة تدخل اليوم في صلب العملية النقدية والاجتماعية. وسنأتي في هذه المقالة على بعض هذه الخصائص البنائية كي نهيب للمشاهد سبل

مشاهدة ثقافية مختلفة عما كان يتعامل معها سابقاً. ونبدأ بالمسرح وهو أحد أهم الفنون الذي تجتمع فيه عدة أنواع، وخضع عبر عمره الطويل إلى سلسلة من التغييرات البنوية حتى غدا في عرف أريك بنتلي الحقل الذي لا يقف عند محطة.

المسرح

المسرح ابن المدينة، هذا وضع لا جدال فيه، وعندما تكون المدينة خلفية للمسرح، تدخله من نوافذ فنونه ومكوناته كلها، لذلك ستجد للمدينة حضوراً في النص وفي الإخراج والديكور والتمثيل والموسيقى والإعلان والجمهور والقاعة وغير ذلك، ويترتب على هذه المصاهرة أن تجري عملية تجاذب جدلية بين مكونات المسرح الجديدة وحادثة المدينة. وعبثاً نتصور أن تطوراً سيحدث في المسرح لا نجد فيه صدى لتطور المدينة، أقول هذا وأثر المدينة لا يقتصر على المسرح فقط، بل يشمل الرواية والشعر والموسيقى والتشكيل والإنسان نفسه، فأي تغيير في العلاقة بين الإنسان والشارع، الإنسان والعربة، الإنسان والعمارة، الإنسان والسوق، الإنسان والإقتصاد، ستجد تأثيرات هذه العلاقات منعكسة في المسرح ليس في حواراته ولا في تقنياته ولا في طرق إخراجها فقط، وإنما في روحه الجديدة التي تحمل حادثة المدينة وحادثة الإنسان معاً. من هنا لا يمكن أن نتصور المسرح خارج دائرة الصراع بين قدم المدينة الساكن وحدثها المتطلعة.

بخصوص مدينتنا العراقية التي مرت بمراحل تطور وإرتكاس لا مثيل لها، نجد أن حضور مفرداتها متذبذباً بين أن تطبع النتاج الثقافي بطابعها، أو أن تقف عاجزة أمام طماح الكتاب والفنانين من أن تستوعب ما يفكرون به، مدينتنا ما تزال تحمل القرية جنيهاً غير مكتمل الولادة في أحشائها، وفي الوقت نفسه تطلب منه أن يكون حاضراً في مواقع عالمية

متقدمة. ومن هنا لم نجد عملاً فنيا خالصاً للمدينة أو للقرية والريف، كل أعمالنا مراوحة بين مكانين ما يزالان لليوم هما عصب التفكير الإبداعي. بخصوص المسرح، نجد تأثير المدينة كبيراً، ليس بلغتها اليومية وأحداثها وجدليتها النابضة بالمصاهرة بين قوى الصيانة وقوى التدمير، وإنما لأن مدينتنا تتطلع للأمام وعينها للخلف دائماً، ربما بتأثير البنية القومية والدينية تلك التي تتحكم بمسار أقدامنا وتحددنا. والشواهد كثيرة أنى حادثة المدينة وهي تسحق يومياً نفاياتها القديمة، نجدها تخلف نفايات متراكمة جديدة في الطرقات، كثرة من ما نراه من نفايات جديدة لا تستطيع قوى الحادثة في هذه المدينة - وأعني الخدمات - إزاحتها، يعني أن ثمة تطوراً يحدث ولكن آليات التحديث التي نتعامل معها عاجزة عن اللحاق بهذا التطور. هذا الصراع الذي لا نراه منعكساً بلغة الفن يعيشه سوما ابن المدينة، الناس الذين سيخدمون الشارع والعربة، الصورة التي تولدها المدينة الناهضة وحدها التي تنبض حياة في مسرح اليوم، ويعني هذا ضمناً علينا أن نعيش تحولات المدينة لا أن نسكن في بيوتنا ولا نرى إلا شريط التاريخ والماضي يمر من أمام أعيننا، علينا أن نكون حداثيين بالرؤية وبتكوين الصورة الحية للفعل. وقل ذلك بشأن اللغة والمكونات الحديثة للفن المسرحي، ثمة طاقات ممثلة ثقافة وفكر وحداثة فيها ولكن آليات تنفيذ مشروعاتها قاصرة، لذلك يكثر الكلام عن التخلف والإرتداد في مسارحنا، بينما يتقدم الفكر والتصورات الجديدة ويتجاوز لغتنا الفنية، نحن في مرحلة مخاض وعلينا أن ندرك أن هذه المرحلة ستؤلف سياقاً جديداً مغايراً للسياقات الفنية القديمة.

المسرح هو جملة من الأنشطة المتظافرة التي تصنع عرضاً مسرحياً، ولو دققنا في هذه الجملة لوجدناها عالماً جمعياً متضافراً كي يصنع لنا

العرض المسرحي مشاهدة مقبولة، وهذا العرض ليس النص وحده ولا الإخراج أو الديكور أو الميزانسين أو الإنارة أو القاعة أو الخشبة أو الجمهور أو الإعلانات كذلك، بل هو هذا الكل المتضافر الذي يولد ما نسميه بـ "العرض المسرحي" والنقطة الأولى على المشاهد أن يلم بأجزاء من ثقافة ومكونات هذا العرض قبل أن يدخل أية مسرحية، أو في الأقل عليه أن يكون على استعداد وهو يستقبل العرض المسرحي بكل مكوناته أن يميز بين أجزاء هذه المكونات وخصائص كل مفردة منها، نقول المشاهد، فكيف بالناقد الذي عليه أن يجد الفروق بين عرض وآخر للمخرج أو المؤلف نفسه عندما يجد ثمة فوارق بين مكونات عرضه هذا والعرض السابق له؟ وهل هذه الفروق في موقع متقدم أم متأخر، لذلك سنعرض هنا الكيفية التي يتم بها فهم العرض المسرحي اعتماداً على مكونات ما قبل العرض، ثم ندخل بمعينة هذه الكيفية إلى العرض المسرحي كي نجد الأرضية المشتركة بين ما كانت عليه ثقافة مكونات العرض قبل التقديم، وثقافة ومكونات العرض أثناء ما يقدم الآن، ثم تكوين الرأي النقدي أو الإنطباعي لدى المشاهد أو الناقد.

نعود لفعل المشاهدة، على مشاهد اليوم أن يذهب إلى المسرحية ولديه جملة من المعلومات عن فن العرض المسرحي، وهذا الشرط هو أحد أهم التحولات التي اشتغل عليها مسرح اليوم، فالعرض المسرحي الجديد لا يوفر كامل المعلومات للمشاهد، بقدر ما يعطيه المفاتيح للتفكير، سابقاً كان العرض يتكفل كل شيء الحكاية والتعريف بالشخصيات والبناء الدرامي وهوية وانتماء الشخصيات وجغرافية الخشبة المسرحية وتاريخ المخرج والمؤلف والممثلين وغيرها، اليوم ونتيجة لتداخل المعلومات والعلوم واتساع رقعة المتداولين من الجمهور لأفعال وأنشطة الثقافة

والقراءة والصحافة والمرئيات الأخرى لم يعد المسرح كالسابق يوفر معلومات كثيرة للمشاهد، ومن هنا فالمشاهد الحالي جزءاً من العرض انه يكمله بادوات فنية ومعرفية أخرى، شأنه شأن مستمع ومشاهد الفرقة السمفونية وهي تعزف سمفونية لبيهوفن أو موزارت وشأنه شأن مشاهد اللوحات التشكيلية لرمبرانت أو موندريان أو فان كوخ، فإذا لم يكن على معرفة ولو بسيطة بفنون هؤلاء لن تتفحه مشاهدة لوحاتهم وسماع موسيقاهم، أن المشاهدة اليوم فعل مشاركة.

٢

من مفردات المسرح :

النص

لم يعد النص المسرحي اليوم مجرد جملة حوارية بين شخصيات تحاول أن تعرض موضوعاً مختلفاً عليه، وصولاً إلى قناعات لهذه الشخصية أو تلك عن الظاهرة التي يدور عليها الحوار أو الموضوع، فالنص الحديث اليوم قد قلل من فاعلية الكلمات، وبنى تصوره على الصورة وحركة الجسد. وهذه النقلة تعتمد على مكونات جديدة للثقافة الفنية، آتية من حداثة المدينة، أنت لا تسمع كل السائرين في الطرقات، ولكنك تراها وهي تتحرك بحركات مختلفة تنبئ عن توجهاتهم، تلمسرح يرصد الحركة في المدينة والمدينة معبر عنها بحركة ساكنيها، فالصورة الكلية التي نراها هي الأكثر ملائمة عصرياً للاختزال اللغوي، صورة معبرة واحدة تعوض عن مليون كلمة، هذا ما يقال، لقد تحول الشعر من السرد والحكاية والاستعارة الميثولوجية والأسطورية إلى

الصورة، وأصبحت السينما معتمدة على جدلية الصورة، اللوحة الفنية التشكيلية والفوتوغرافية مقوماتها علاقة الصورة بمكوناتها، فنون الراديو والتلفزيون تعتمد كلياً على نقل الصورة. الصورة في التأليف المسرحي وإن عُبِّرَ عنها بالكلمات تتحول في العرض المسرحي إلى صورة مرئية، حركة الجسد وكل ما يتصل بالعرض من مكونات أخرى تتحول من لغتها القديمة إلى لغة الصورة، وليس الكلمات المنطوقة إلا مداخل للصور. من هنا على المشاهد والناقد أن لا يقف عند ما يسمعه بل عليه أن يبني صورة مما يسمعه، فحركة الجسد الناطقة هي الصورة التي نراها في جو ومناخ العرض المسرحي تحت إنارة وديكور وحركة وشعرية لجغرافية الخشبة واستقبال مواجه أو موارد للجمهور، ثم وهذا هو الأهم أن للصورة بلاغتها الخاصة التي تتقنها من ابتذالها أو عاديته القديمة، صورة لها مفرداتها اللونية والحركية والحسية والتماثلية معنا، ولها القدرة على اختصار الكثير بالعلامة، فليس كل صورة في العرض المسرحي مقبولة أو مشحونة باللغة الفنية ما لم تكن تحمل في أحشائها حادثة للمدينة وللعمل، فثمة من الصور ما يمكن حذفه من المشهد لأنها ضيقة وغير دقيقة التنفيذ ولا تحيلنا على شيء، إنها كالكلمات الزائدة أو الثرثرة المملة، فثمة سلة مهملات ومكنسة تقف لها بالمرصاد لحذفها من الوجود، فالصور الحديثة في المسرح سرعان ما تحيلك إلى غيرها تبعاً لعلاقتها المكانية بما يؤول إليه، ولذلك عليها أن تكون مختزلة ومركزة وسريعة وبليغة ومؤثرة، لأن ما سيأتي بعدها سيبنى عليها. من هنا يجري العمل مع الصورة في العرض المسرحي بدقة متناهية وبرسوم توضيحية مرافقة، وبرايط منهجي بينها وبين مكوناتها في العالم الخارجي، وهذا التحول البصري/ الفني لا بد له من

تتابع فكري نظري وعملي، وهو كيف يمكن ترجمة الصورة الحركية إلى فعل ولغة اجتماعية تحكي لنا عن موضوع فيه صراع، وفيه قضية، وفيه فكر. هنا لابد للمؤلف والمخرج أن يؤلفا معا هذه الصورة من اللغة المنطوقة والصورة الآتية من المدينة، وليس لأحدهما فقط، لذلك نجد حضور المؤلف والمخرج معا طوال التمارين، هو الطريق لتضافر الكلمات المؤلفة والصورة الإخراجية، فالمؤلف لا يؤلف نصا كلاميا ويلقي به للمخرج الذي بدوره يجمع حولة مجموعة من الممثلين ليقرأ عليهم النص، وقد يحذفون منه أو يضيفون إليه، بل عليهما أن يعملوا سوية مع فريق العمل في تجميع مفردات الصورة من خارج النص المكتوب أيضاً، بدرجة أن تبدو الصورة النهائية هي لغة جماعية بالرغم من أن مؤديها ممثل واحد وعلى خشبة مسرح في زاوية ما من المدينة. كي تبنى نصا جديدا يقاوم أي ترهل أو ابتذال، هو أن لا تكرر الصور كما لا تكرر الكلام. ونجد في المسرح التجريبي الحديث اليوم، ثمرة مجموعة مؤلفة للعرض المسرحي وليس مؤلفاً واحداً، ومجموعة مخرجة للعرض المسرحي وليس مخرجا واحداً، ومجموعة للديكور وأخرى للموسيقى وثالثة للإنارة... الخ، هذا الفعل الجماعي ليس مرده الميل إلى عمل جماعي مشترك، وإنما يعود إلى تداخل الفنون وتشابكها والترابط بين لغاتها الفنية مسرحياً، ولذلك تجد أن أي عمل مسرحي يبدأ أول الأمر فكرة، ثم يجلس مخرج مع مؤلف ليوسع الفكرة النواة، ثم يجدا لها مخرجا ومدخلا ثم يستدعي الدراماتورج وهو عصب البنية الحديثة للمسرح، كي يبدأ معهما تنفيذ الفكرة ومدخلها على الورق، ومن ثم يكون العمل مع الممثلين الذين ينفذون في كل تمرين صورة ويربطونها بالأخرى الماضية وممهدة للصورة القادمة، بمثل هذا البناء اليومي

الهرمي الدؤوب يتكون النص الذي هو ليس لغة الكلمات فقط، بل هو اللغة الجمعية لفنون عدة تتضافر جميعا في تأليف نص مفتوح على التجربة والتمرين وما العروض الاختبارية التي تستمر لسنة أو أكثر إلا بمثابة تمارين تستكمل فيها المسرحية شروطها الفنية قبل أن يكون العرض المسرحي مهياً تماماً لتقديمه كمسرحية مكتملة للجمهور.

في سياق التجربة الحديثة وهو ما يسير عيه مسرح الشباب في أوربا، أن الكلام قد قل كثيراً، واقتصر الفعل على التعامل مع كلمات قليلة ولكنها مشحونة بالتأويل، ففي عرض شاهدته في الاسكندرية العام الماضي، وجدت أن ثلاث كلمات نطقت في العرض كله، هي: الله، العالم، الإنسان، وكل كلمة تعني كلاماً لا حدود له، مثل هذه الكلمات هي صور كلية كونية فيها مئات الصور التي يمكن أن تعرض، وتؤول وتقال، وترسم، وتحرك، وتفعل، ومن هنا كان العرض كله صراعاً بين الاقانيم الثلاثة لرسم مصير إنسان القرن الحالي ضمن صراعات كونية فيها من الله والعالم والإنسان الشيء الكثير.

٣

الإخراج

ليس المخرج سيد العرض كما هو عليه في الامس القريب، المخرج المنظر المخرج السيد، المخرج الدكتاتور، تلاشى وتوزعت مهماته على الآخرين كما أخذ من مهمات الآخرين أيضاً فأصبح مخرج اليوم محدد المسار، منغمراً بفكرة العمل وليس بالتنظير، مكمل مهنة الدراماتورج ومستعينا بالإنارست والديكورست والجمهور والنقد والإعلان في تطوير

أدواته، فبفعل تعاظم دور الدراماتورج في رسم الخطوط العامة والخاصة للعرض، أصبح المخرج المدير الفني للعرض ومصمم الخطّة وواضع أسسها وليس المنفذ لها كما كان سابقاً، فالمهمات موزعة ولكن مع ذلك لم يعد المخرج مثل مايرخولد ولا ستانسلافسكس ولا مثل برشت ولا مثل جروتوفسكي، وغيره، بمهمات نظرية كبيرة، لقد صهروا هؤلاء مدارسهم في فن كوني أسمه العرض المسرحي والعرض المسرحي اليوم لا يقوم على مدرسة أو اتجاه وإنما يقوم على فهم مشترك بين مقومات مدارس مختلفة لإظهار قيم النص بطريقة الصورة وحركات الجسد المتقنة، وهذه العملية لا تتكفل بها لغة النص لوحدها بل لغة السوق والإعلان والفكرة الشاملة والبحث عن تأويلات العرض، المخرج اليوم هو حقيبة من الأفكار قد تتجمع كلها في عرض واحد، وقد تتوزع، وبمثل ما مات المؤلف في العرض، يموت تدريجياً المخرج، ليظهر بدلا عنه الدراماتورج والممثل الذي ما يزال سيد العرض المسرحي.

يبني المخرج والدramاتورج فن الصورة في العرض المسرحي على ثلاثة أسس:

الأساس الأول، الاهتمام بمركز الصورة في الجسد، فالمعروف ان للجسد مراكز عصبية تتمركز فيها الافعال، ومنها تنبثق الاستجابة، معرفة هذه المراكز هي اولى مهمات المخرج الذي يعتمد على الجسد. الأساس الثاني هو أن الصورة تكون بمنهجية تعبيرية، مكثفة الحركة دالة بأجزائها على فكرة ومعبرة عن قضية صورة مفتحة على ما يليها، صورة ضمن سياق الفعل وتطوراته. الصورة، ويعبر عن الصورة في مثل هذه الحال بأنه شبيهة بالخطوة للقدين، خطوة تتبعها أخرى ومنطلقة بعد نهاية ما سبقها، هذا المسار للصورة لا يعني ثباتها بل أن

كل خطوة تملأ بما حولها، أنها ضمن حركية غير ثابتة ومن هنا لانج صورة تشبه أخرى ولاكنها لا تختلف كلياً عنها، وقد يتطلب مسار العرض ان تكون الصور سريعة أوبطيئة تبعاً للموقف.

الاساس الثالث أنها تمثل لغة مكثفة ومشحونة بلغات عدة للعرض، فثمة لغة للصورة مسموعة وأخرى منطوقة وثالثة ضوئية ورابعة حركة وخامسة ضمن الديكور... الخ وغيرها، كل هذه اللغات تتصهر في بنية إشارية وعلاماتية للصورة ترسم لنا تطورات العرض وتأويلاته.

هذه الأسس تتغير من عرض لآخر، ومن مخرج لمخرج ثان، لأنها هي الأخرى تؤسس علامات قد لا نجدها ضمن علامات عرض آخر. فالإخراج ليس إلا سلسلة من الصور منتظمة بخيط العرض ومجسدة لتطوراتهِ وتعكس العلاقة بين ما يقدم على خشبة المسرح والعاولم التي يحيل إليها العرض المسرحي.

الدراماتورغ

أصبحت مهمة الدراماتورغ اليوم معقدة بعض الشيء بعد إن كانت تنحصر على تنظيم العرض وفقاً لسياقات التمارين والتدريب التي يضعها المخرج ويرسم ابعادها المؤلف، مع تشذيب النص وأضافه ما يستجد إليه. اليوم يتسلم الدراماتورج العمل منذ الوهلة الأولى، أنه البناء الذي يعيد بناء البيت بعد أن جزهت كل عناصره، نراه يرافق عملياً المؤلف والمخرج، ولكنه يبني النص وفق سياقات جديدة، لأنه الوسيط الذي يجمع بين رؤيتين ليضعهما في العرض، ومن هنا تقوم مهمته على جملة مفردات:

١- تجميع الصورة الكلية من نثر الحوار والتمارين.

٢- وضع الخطط الخارجية والداخلية للعرض المسرحي، فنحن نعرف أن أي نص له إطاران؛ إطار خارجي ممثل بالحكاية وتطورات الصراع وتنفيذها وعلاقة النص بالمكان والزمان، وإطار داخلي ممثل بالبنية العملية للمشاهد الذي يستقبل العرض عن طريق الصورة .

٣- تحويل اللغة إلى صورة وهذه المهمة لا تتم بدون فريق عمل متخصص بحركات الجسد وقراءته للجسد قراءة فنية مختلفة، فالجسد ليس عدد الكيلوغرامات التي يحملها هيكله العظمي، بل هو الروح التي تحركه باتجاهات الاستجابة للفعل المركزي في العرض ومن هنا تكون لكل حركة حسابها ودرجتها وزمنها ومكانها. وقد اشتغل المسرح الفقير على الجسد والمساحة الخالية حتى يتنا نرى عالما مجسدا حيا أمامنا بأفعال جسدية.

٤- استعادة بنية العمود الفقري للنص كلما كانت هناك زيادات أو نقص، أنه الفعل المتوازن ضمن السياق المعرفي لفكرة النص. وأخيرا كتابة أرشيف النص وملحقاته ومدوناته، فما يترك من النص يمكن يؤلف نصوصا أخرى فالتجربة ليست بما يظهر منها بقدر ما يضمحل فيها من أفعال يمكن للنقد أن يكشفها.

الممثل / الصورة

الممثل اليوم جسد الصورة ومادتها وشكلها ومضمونها، الحركة فيه حركه له، والتشكيلات التي يصنعها هي صور تتكلم، ولكن الممثل ليس وحده المسؤول عن هذا كله، بل هناك مكونات العرض الأخرى وقد ساهمت في انجاح إيصال الصورة إلى المشاهد الذي بدوره سيقوم بتحليلها ودمجها بمنظومة معرفية تدل على هذه الشريحة من الناس أو

تلك، الممثل /الجسد/ الصورة/ الفكرة، هي محاور أنشطة العرض المسرحي التجريبي الجديد.

هل لدينا ممثل كهذا؟ اشك في قدرة اي من ممثلينا أن يفعل ذلك، فما يقوله كلاماً هو ما تحول اليوم إلى حركة، ونحن لا نملك قدرة ممثل يتحرك ليقول بل يقول لعبير غت الحركة، والقضية كما تبدو بعيدة عن مسارحنا ولكن دعونا نتأمل هذه الحادثة التي تجري يومياً أمام أعيننا: ممثل يقرأ في صحيفة، تكون حركته واضحة عيناه في صفحاتها اليي يمسكها بيديه أو يضعها على طاولة، بينما احدى يديه تمسك بفنجان قهوة يقربه بين فترة واخرى لفمه، توجهه جسدياً وبصرياً نحو صفحة الجريدة التي يقرأ فيها عن حادثة وقعت وهي أن عربة نقل صغيرة قد دهست كلباً.

يتكلم الممثل منفعلاً: أنه فضيع هذا الذي حدث للكلب. يقلب الجريدة فتواجهه، حادثة اطلاق نار لجنود على مجموعة من العمال المضربين.. الصورة تظهر أحد العمل مطروحا في الشارع. يصرخ الممثل، هذا شيء غير محتمل.

لنتأمل الصور التي كونتها هذه القراءة في المشاهد.

١- سياق الإستجابة من قبل الممثل مؤلف من سياقين: فردي / ذاتي حادثة الكلب، وسياق جماعي/ ذاتي حادثة اطلاق النار. في الصورة الأولى يواصل القارئ فعل القراءة واحتساء فنجان القهوة، بينما في الحال الثانية ينهض من مكانه ويغادره إلى موقع آخر.

٢- كلتا الصورتين ومحلقاتهما من نتاج المدينة: الصحيفة وفنجان القهوة والطاولة والقراءة والعربة والجنود والبنادق والكلب والعمال والشارع والمعمل هي مفردات المدينة. لذا فالصور التي تستجيب

لها هي ضمن مناخ ومفردات وأجواء المدينة، ولذلك تكون تجسيدها معبرة عن ثقافة المدينة.

٣- الإستجابة الجسدية في حادثة الكلب هي الإنفعال الذاتي الجسدي فقد تكون ردة فعل سريعة مكونة من أسئلة عن الموت المجاني، والدليل على ذلك هو تحول القارئ إلى صفحة أخرى من الجريدة، بينما ردة الفعل في حادثة قتل العمال يكون عنيفا ومتأملاً، وفيها أسئلة اعمق، بدليل قيام الممثل من مكانه.

٤- وعندما لا ينطق الممثل بكلام كثير، نجد أن حركة جسده المعبرة تأخذ شكلين مختلفين، ففي حادثة الكلب يكون الجلوس منطقياً، بينما في حادثة قتل العامل تكون الحركة كبيرة وذات بعد مكاني أوسع، ويرافقها حركات أخرى لتكوين صورة جماعية معبرة عن الرفض.

٥- عمل المخرج في كلتا الصورتين يقتصر على تكثيف بلاغة القتل، بينما عمل الدراماتورج في كلتا الحالين هو إظهار درجة الإنفعال والتعبير عن مستويين منردة الفعل الأولى موضوعية والثانية انتقالية.

٦- عمل الجمهور/ المشاهد، في كلتا الصورتين هو الربط بينهما والمدينة، صورة الكلب تعبر عن استهتار السائق بالحيوانات، بينما صورة العمال تعبر عن موقف تضامني أو رافض لسياق العنف الذي تمارسه الدولة أو الطبقة المتسيدة.

٧- عمل الممثل يختصر على الإداء المرسومة حدوده، في جال الكلب ربما نجد برهة صمت وحركة موضوعية، بينما في حال العمل نجد صورة المشاركة التي تتطلب فعلاً جسدياً أقوى.

بمثل هذه الكيفية تتجسر العلاقة بين العرض المسرحي والمدينة والمشاهد، وعلينا أن ننتبه لهذا المثلث الذي لولاه لا يمكننا أن نحيل العرض على المجتمع ولا يمكن للجتمع أن يدخل للعرض المسرحي.

٥- بناء الجمالية الفنية في مسرح

محيي الدين زه نكه نه

١

١-١- أن تكتب عن محيي الدين زه نكه نه ، المسرحي والروائي والقصص والإنسان والمنتج في الثقافة العراقية، فتلك مغامرة نقدية، فما كتبه في الرواية والمسرح و القصة اضافة الى العديد من المقالات والدراسات في شتى شؤون الثقافة والفكر والفن، يفيض على أي نقد، وما قاله فيها من آراء حول المجتمع والفكر لن تحتويه مقالة، وأن تكتب عن الجملة الفنية في مسرحه ضمن هذه الظروف الملتبسة والمعقدة التي أصابت اللغة كما أصابت الواقع بملايين القنابل والمتفجرات شيء أصعب بكثير، هذا التيار المتواصل منذ أواسط الستينات وحتى اليوم، يفيض على مفاهيمنا النقدية خاصة وهو يتناول الظواهر الحياتية والسياسية في مجتمع متناقض القيم، مضطرب الحياة، متصارع القوى.

نحن إذن أمام مهمتين معقدتين: كاتب كتب أكثر من خمسين عملاً بين قصة ورواية ومسرحية، وأمام موضوع شائك وجديد هو الجملة الفنية عبر هذه التجربة الطويلة والمتشعبة. ولكي تكون مهمتنا واضحة لن نتناول قصصه ورواياته ولا جميع مسرحياته، ولكننا سنختار للتدليل على الموضوع ببعض الجمل والفقرات المقتطعة من هذا النص أو ذاك، لأن مشروع الجملة الفنية يتطلب تفرغاً تاماً للكاتب وهو ما لا نستطيع

القيام به الآن. أما المهمة الثانية فهي إشكالية المواضيع التي تنشأ في ضواحي المدن العراقية، وليس في عمق العلاقات البنوية لها وفي ضوء ذلك، سنعالج بنية هذه الجملة ضمن تصورات نقدية بعضها يتصل بالمكان أي بإمكانة مسرحياته وبعضها يتصل بالشخصيات وأخرى تتصل بالأحداث، وسنجد أن ملامستنا لمثل هذا الموضوع تبقى ضمن الإجهاد الشخصي وليست حكماً نقدياً قاراً.

هاتان المهمتان تلقيان علينا عبئاً كبيراً فيما يخص بناء الجملة الفنية لاسيما وأن المؤلف ونصوصه وأفكاره عاشت تحت هيمنة القوى الاجتماعية والسياسية الضاغطة، فلحق بها ما يجعل جملة الفنية، إما أن تتجنب الصراحة فتلجأ إلى الرمز والتهويم والمواربة كما في الكثير من نصوصه الإبداعية، وهذا ما ينعكس سلباً أو إيجاباً على بنية الجملة الفنية، وإما أن تكون الجملة صريحة النقد وواضحة المقصد، وهذا ما يجعلها مباشرة. وقد تؤدي الظروف فيها إلى المنع والملاحقة والتهجير وهذا ما حصل للكاتب.

نشر أول نصوصه المسرحية "احتفال في نيسان" عام ١٩٥٩ وآخر نصوصه المسرحية "الضحك عقاباً" في تموز ٢٠٠٧ وهو ما يشكل موقفاً واضحاً من حقيقة أن للثقافة دوراً في رؤية المجتمع بطريقة مختلفة عما يراه السياسي والاقتصادي والرياضي والطبيب. وهذا الدور ارتبط عملياً بتجديد الخطاب الفني للمسرحية نفسها، فمعارضة القوى القائمة تتطلب تجديداً في الأسلحة الفكرية وهذا ما وضعه المؤلف نصب عينيه حيث إذا نجد تطوراً في بنية النص المسرحي عنده تمثل في تخليص لغة وجملة المسرحية التي كتبها مؤخراً من الكثير من السردية التي لازمت نصوصه الأولى ويعني ضمناً أن مقاومة القوى الفاشية

والمقنعة باقنعة إيدولوجية قامعة تطلبت تجديدا في الخطاب الفني وهذا ما انعكس على بنية الجملة الفنية عنده.

يضاف إلى ذلك، أن الأمكنة الوسطية في العراق، ونعني بها المدن والضواحي والبلدات والقرى المتحولة، لم تستقر لا على شكل إقتصادي واضح، ولا على شكل لغوي واضح أيضاً، عندئذ تصبح الجملة الفنية التي تعالج رؤيته للحدث غير مقتصرة على ما تحتوية من تراكيب وسياقات، بل وتشمل تأثير الأمكنة على هذه الجملة.

٢-١

مهمتان تحكمان سياق هذه المقالة؛ مهمة أن تكون الجملة تحت هيمنة القوى الضاغطة الكبيرة سياسياً واجتماعياً، وهو ما ميز السنوات الماضية، فتغير هذه القوى من خطاب الثقافة، ومهمة أن تكون الجملة على إرتباط بمكان نشوئها. ولدى محيي تصبح المهمتان اشكالية معرفية، فهو يكتب بالفصحى المبسطة والمفهومة من قبل الجميع - وقد مثلت معظم أعماله في القاهرة والرباط ودول الخليج اضافة إلى العراق- مما يعني أن إعتماده الفصحى ينأى به عن محلية اللغة وتعقيداتها، ونتيجة لوضوح طروحاته الفكرية فقد منعت الكثير من أعماله المسرحية في العراق، بل وهدد بمحاكمته. والإشكالية الثانية هي إرتباط نصوصه بقضايا الناس البسطاء من سكة الضواحي والقرى والبلدات، وغالبا ما تكون هذه القضايا عن النضال والثورة والوطنية والحرية والحق والعدالة .

إذن هي مغامرة نقدية أن نقف أمام نتاج فنان ومتقف كبير، من خلال جزئية الجملة في نتاجه، فنان رقد المسرح العربي طوال خمسين عاما

ونيف بأكثر من خمسين عملاً بين نص مسرحي بفصول ونص مسرحي بفصل واحد، وروايات طويلة وأخرى قصيرة، وقصص قصيرة طويلة، وأقاصيص، ومايزال عطاؤه مستمراً بالروحانية نفسها. مثل هذا الكاتب قادر على أن يتحدث بلغة فنية عالية عن طبيعة المجتمع العراقي، ويتحدث عن تركيبته وأفكاره وما مرّ ويمر به، متتبعا إنكساراته ونهوضه، تعرجات حياته واستقامتها، فهو أبن هذا الشعب، عاصر محنه وأشترك فيها، وناله منها ما ناله أي مواطن منتم لثقافة تقدمية.

لذا فعلى جملته الفنية أن تحمل هذا كله، فالمشكلة الجذرية التي طبعت نتاجه، لا تقف عند حافة لمجرد ما يحدث، أو التعليق على ما حدث، أو لتوجيه النقد لهذه الظاهرة أو تلك، وإنما للكشف عن المواقف التي تثير الأسئلة معتمداً في بناء نصوصه طريقة تجمع بين بنية فنية أكاديمية منضبطة، مسرحيات "السؤال" و"السر" و"الجراد"، وبنية تجريبية حديثة فيها من مران كسر للقوالب القديمة، مسرحية "حكاية صديقين" و"العبة الحجرية" و"لمن الزهور" و"صراخ الصمت الأخرس" و"الاشواك" و"تكلم يا حجر"، وبنية تجمع بين الاثنين مسرحيات "كاوه دلدار" و"العقاب" و"القطط" و"رؤيا الملك"، فهل يا ترى ستقوم جملته الفنية بمثل هذه المهمات؟.

وبما أن معظم نصوص محيي الدين زه نكه نه، كتبت قبل التغيير عام ٢٠٠٣، فهي تقع ضمن إطار المهمتين: القوى القديمة الضاغطة، والأمكنة الوسطية، وهو ما يغلف معظم الكتابة العراقية. في حين نشهد اليوم حالة فريدة في ثقافتنا العراقية، ربما لم تشهدها الثقافة العربية، وهي أن التغيير الذي حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣، شكل ملجأً آمناً للكتابة غير المقيدة، حيث الحرية أصبحت مادة متجذرة في

النصوص فتوزعت الكتابات الأدبية، خاصة النصوص المسرحية على أربع طرق:

إما للعودة إلى الماضي لتحتمي به، وقد شكل التراث، بكل صنوفه القديم منه والحديث، لها حماية مضمونة لمواصلة ما ابتدأت به في أواسط السبعينات، وقد أخذ العمل التلفزيوني المهمة التراثية على عاتقه. وإما العودة إلى الدين بوصفه الحال السائدة اجتماعيا وثقافيا، وهو ما نشاهده في الطروحات الأكاديمية والنصوص الكربلائية، ومعظم نتاج هذه الظاهرة محدود القيمة والفعالية الجماهيرية.

وإما الناي بعيداً صوب الحداثة الغربية حيث الإشكالية المعرفية، تتواءم مع الحرية وثورة الشكل والبحث عن أفق لأنسان جديد، وتعتبر الطريقة الثالثة هي الأكثر حضوراً في المشهد الثقافي العراقي، خاصة وأن كتابها ممن عاصروا فترة الحروب العنيفة المدمرة فنشطت لديهم الذائقة الأسلوبية للنقد والسخرية والتهكم والبحث عن أشكال جديدة تتسجم وروح التمرد والإحتجاج.

وشريحة رابعة من الكتابات بقيت ضمن سياقاتها المألوفة، وهذه هي الأقل حضوراً قياساً لما يحدث من تجديد في قالب الفني عموماً.

نشهد هذه الظاهرة أيضاً على مستوى القصة والشعر والمقالة والفنون التشكيلية والفوتوغراف. مما يعني أننا على أعتاب مرحلة جديدة. من هنا يصعب على نقدنا العراقي الذي غالباً ما ينتظر أن يكتمل الأديب كي يتناوله، - ما عدا تلك المقالات المتتبعة للعروض المسرحية - معالجة مثل هذه الظاهرة المعقدة، ولذلك لن تجد دراسة مستفيضة عن عمل أي من الكتاب العراقيين، أو دراسة ظاهرة محددة في المسرح العراقي، كظاهرة الجملة الفنية، أو الشخصية المسرحية، أو الموضوع الفلسفي، أو

الحدث المسرحي، أو النص المسرحي، فكيف بنصوص تتحدث عن جدلية المشكلات الاجتماعية والفكرية العميقة التي تعيش حال انقسام جذري بين طماح إنسان بالتغيير وموانع صارمة تحد من هذا الطماح.

كل هذه الأبعاد التي نرجوها وغيرها ستحملها الجملة الفنية للكتاب، أيا كان هذا الكاتب مسرحياً أم شاعراً أو روائياً. فنجد في الجملة ما هو بتركيب ذاتية، لغة وبنية لفظية، وفيها ما هو بتركيب جماعية، سجالياً قوم وطريقة عيش وعادات وتقاليد ويومية مألوفة، وفيها ما هو إنعكاس لواقع مفترض وآخر حقيقي، وفيها ما هو تخيلي صرف، وفيها من التجريب والتجديد الكثير، وفيها من التراكيب الكلاسيكية القديمة إلى جوار الأساليب الحديثة، فتكتب الجملة تارة بالفصحى، تجنباً للنعت بأنها لصالح فئة أو شريحة دون أخرى، وتكتب أخرى بالمحكية إستجابة لواقعية الحدث والشخصية، وتقال أحياناً على السنة مفردة لتمثل صوتاً مقهوراً، أو على السنة جماعية رغبة في تعميم الخطاب، أو تقال في صورة رمزية تجنباً لشرور حاكم أو رقيب، أو مباشرة بعد أن ضاقت سبل التعبير.

وكل هذه المشكلات الفنية قد وعاءها محيي الدين في أعماله فجعل نصوصه كلها تنطق بالفصحى، متحدثاً عن مواضيع تحركها تناقضات قائمة على العلاقة الجدلية بين الإنسان والفكر، الإنسان والبحث عن الحرية، الإنسان وقضايا العمل، الإنسان والبحث عن الموقف. هذه المجالات الجديدة وغيرها فرضت عليه لأن تكون جملته بلغة فصيحة مبسطة، فما يصيب الحدث من تغييرات جذرية يصيب اللغة وبناء جملته الفنية، وما يصوره لغوياً نجد صده اجتماعياً، في تجربة اللغة الفنية عند محيي واحدة من الظواهر الإشكالية التي تعيدنا إلى جذر المسرح الشعبي

عندما تكتب الجملة بالفصحى تحيلك على مستويات القول الكوني والديني، فتعود تراكيبها وصورها إلى جذرها الميثولوجي وإلى بعدها الأسطوري، عندما تختلط فيها الحكاية القديمة بالحكاية الجديدة تحيلك إلى جذرها اليومي المباشر. لذلك كانت الفصحى المبسطة وسيلة لشمول قطاعات واسعة من الناس بخطابها، خاصة وأن محيي الدين زه نكه نه يختار لجملة الفئات الوسطية المثقفة، والتي تتكلم غالبا الفصحى طريقة للتعبير اليومي، وبمثل هذه اللغة التي تتحدث بها النخبة التي قادت الثقافة العراقية في الستينات إلى وعي التجديد والتحديث، أمكننا أن نتحدث وبصوت عال عن المشكلات في عموم العراق بالرغم من ان محيي من أصول كردية، من هنا، وترادفا مع اللغة، اختار محيي لمسرحياته مناطق تجمع بين الريف والمدينة، حتى لتضيع فيها هوية المكان وشحناته الخاصة، واختار مواقع عمومية في هذه الأمكنة تنعكس فيها الصراعات السياسية والفكرية الكبيرة، كالمعامل، والمنظمات، ودوائر الدولة، والمحلات الشعبية والسجون، والمنازل والأسواق. وتشعر أن هذه الأحداث والشخصيات والأمكنة واللغة تمتلك جذورا إنثروبولوجية عريقة، بحيث تختلط فيها حاجات ومهمات الإنسان الحديث بالرغبة في الحرية، فاللغة الفنية التي تتجاوب مع هذه النقلات المكانية والفكرية تمنح الحدث والشخصية عمقا أبعد مما نراها في الحياة اليومية لها

مسرحية "الجراد" مثلا عندما تحكي عن هيمنة القوى العمياء الأسطورية على تطلعات شعب ينشد الحداثة، خلال تجربة سياسية اتت على اخضر العراق ويابسه، فكانت جملة فيها مباشرة وحادة وقوية، في حين تصبح الجملة في مسرحية "الجنزير" مثلا صنو الدكتاتوريات أينما كانت وتحت أي مسمى ستكون، كأحد الجذور العميقة في الثقافة

العراقية، ولذلك نجدها في المسرحية مستنسخة بدكتاتوريات أسروية ووظيفية صغيرة، فأصبحت جملتها مشبعة بالحال البيتية والإنشغالات الأسروية وتوزيع المناصب على الحاشية، مثل هذه الجمل مشحونة بأمكنة السلطة، وتجد اللغة متألفة في صورة المفكر في مسرحية "صراخ الصمت الأخرس" و"تكلم يا حجر"، وهكذا بقية أعماله، من هنا تقع على الجملة مسؤولية أن تحمل كل هذه التجديدات دلاليًا، بل وتمنهجها على وفق سياق الحداثة، كأفق معرفي تحدده دلالة اللغة وليس شكلها.

من هنا لم يعد مسرحنا و- محيي في المقدمة من كتابه- كما إبتدأ، حين كان المؤلف يضع حواراً على لسان الشخصيات، ثم يقذف بها إلى خشبة المسرح، ليجد المشاهد فيها ما يسليه أو يحفز به أو يستغله، ثم يخرج العمل دون أن يحرك شيئاً.

٣-١

ونظرة على الشخصية الفنية في مسرحيات محيي الدين زه نكه نه ، نجدها أفكاراً معبأة بأجساد حية، فهي ليست إنساناً عادياً أتى به دون وعي مسبق بما سيقوله، وإنما هي الإنسان المشكل، الإنسان الفكرة، الإنسان الذي يثير الأسئلة ليكون بمواجهة ما سيحدث، هذا الإنسان نجده قريباً من المؤلف، أو هو من الدائرة التي يعرفها، يتغذى أحياناً بالتراث كما في مسرحية "السؤال" ويتغذى أحياناً بمشكلات الواقع الدموي كما في مسرحية "السر" و "تكلم يا حجر" و يتغذى أحياناً بالحكاية الشعبية والثورة كما في مسرحية "لمن الزهور" ولذلك، نجد هذه الشخصية تحمل أسماء تارة وبدون أسماء تارة أخرى، فهي الكائن المتحرك بين حقول معرفة متناقضة، نتعرف عليها في المعامل

والوظائف والتنظيم الحزبي ومراكز الدولة، ونراها في المظاهرات والمهمات السياسية، ونجتمع معها في المقاهي والقصور، ونتعرف عليها في السجون ومدن الهجرة، وتعيش معنا محن البلاد من تهجير وقمع وتشريد وجوع، هي الإنسان الذي تتشبع به أمكنة الضواحي الشعبية، فكانت هذه الشخصيات رفيقا للمؤلف، وخدينا له، يلقي أحدهما اللغة للآخر، ولذلك، سنرى هذه الشخصيات راوية تارة، ومنهمكة بمشكلات المجتمع لتروي أحداثا غيرها تارة أخرى، وتقع.. بين بين في مرات آخر.

سيكون بالطبع مثل هذا الموضوع صعبا للغاية لأن الكاتب لم يقصد ذلك بالأساس وإنما ترشحت رؤيته عبر اختياره لنمط معين من الشخصيات وضعت تاريخيا ضمن هذه الدائرة، ليرسم من خلالها صورا عن المجتمع والإنسان المثقف البسيط والمهتم بمشكلات سياسية وحياتية يومية، إنه الإنسان العراقي الذي أغرقته الحياة بمشكلاتها، فما كان منه إلا أن يخوض صراعا حاميا معها، وتطلب هذا الصراع لغة تجمع بين صوتين: صوت المؤلف المفكر والراوي الذي يعلم بكل تفاصيل الموضوع، وصوت الشخصية الذي ينبع من حاجتها الفعلية لرسم مصائره اليومية والحياتية وبالتالي، ثمة رؤية أوسع يؤلفها الصوتان تعبر عن القضية الاجتماعية / السياسية التي تغلف معظم نتاج كتاب المسرح والرواية عندنا. أما بمدخل عنوانات تشكل أوليات عتبات النص وهذه العتبات ليس من السهل تجاهلها في بنية النص، - نذكر شرحه لعنوان "صراخ الصمت الأخرس- وماذا يعني لغويا ودلاليا- وإما بتركيبة لا شعورية تمزج بين المتخيل والواقعي في بنية مجتمع يزاوج بين الحكاية المفترضة والحكاية الواقعية، وهاتان الطريقتان

تبدءان من العنوان وحتى آخر جملة في النص، لا تجعل القارئ حراً في التفكير المغاير لسياقهما، بل تجعله أسير تصورات متداخلة بين وقائع يريد الكاتب إعادة سردها بعد أن حدثت، وكتابة نص فني يفرض شروطه الفنية والتعبيرية الجديدة المغايرة أحياناً لسياق الحادثة القديمة، ولذلك نجد أنفسنا نصطدم بين أونة وأخرى بالمقارنة بين ما نعرفه عن الحدث وما يريده المؤلف من الحدث، ليكون النص متأرجحاً بين الربط بما هو سياسي / اجتماعي، وبين أن يكون ثمة نص يستبطن تاريخاً وحالات قد لا تكون حقيقية. بمثل هذه الرؤية تتحكم الحادثة بسياق جملة فنيا وفكرياً وبمثل هذه الرؤية يفرض النص شخصيته الجديدة بعيداً عن سياقات الشخصيات التي اشبعت مسرحنا بالمكرفونية..

١-٣- في عموم تجربة القراءة لنتاج الكتاب نستطيع أن نميز بين جملة يكتبها محيي الدين زنكنة وتلك التي يكتبها قاسم محمد أو عادل كاظم، شأنها شأن أي فن قول آخر، حيث يمكننا أن نميز بين تمثيل سامي عبد الحميد على المسرح وتمثيل إبراهيم جلال أو يوسف العاني، فحركات الجسم وطريقة أداء النص حركياً ولفظياً يختلف من ممثل إلى آخر، الأمر نفسه عندما نقرأ الجملة الشعرية للسياب ونقرأ الجملة الشعرية لأدونيس أو شيركو بيكه س نجد ثمة فروقا كثيرة بين شاعر وآخر، ليس بطريقة رسم الصورة الشعرية فقط، وإنما في تركيبة وبنية الجملة الشعرية، والأمر من السعة بحيث تضيق الأمثلة على إيضاحه.

أشعر أن بنية الجملة السردية أو الشعرية لدى المبدع، تبنى قبل اللغة لأنها تتصل بالكلام، هي خلاصة للتعبير عن الجذور اللاواعية في

التركيبية الصوتية والجسدية والفكرية للإنسان إضافة إلى خبرة الممارسة، وأول تحديد جذري لها أنها تنطلق من بنية عميقة كائنة في جوهر الفكر الذي يؤمن الكاتب به، قد لا تفصح موضوعاته وعنوانات قصصه ومسرحياته وقصائده عنها بقدر ما تحمل هذه الجملة بعداً لا مرئياً عميقاً آتياً إلى كلماته وصوره من اهتمامته الفكرية القديمة، حتى لو لم يكن الموضوع متصلاً بها كلياً، أعتبر تلك البنية الجذرية العميقة هي توجهات الكاتب وأرضيته الميثولوجية والأنثروبولوجية، وتتصل عملياً بطريقة تنظيم أفكاره والرؤية الجمالية التي سيظهرها لاحقاً في نتاجه. هل أتحدث هنا عن جذور اللادبي في النص المسرحي .

يمكن بداية أن أنوه إلى مثل هذه الإشكالية المعقدة التي تظهر في ما نقوله دون أن نقصد أظهارها. هذه البنية اللاواعية التي تفرضها النصوص الأدبية تتحكم أحياناً بطريقة النطق وباللفظ وبالتراكيب، ونجد ذلك واضحاً في الغناء مثلاً وفي الروايات التي تكتب بالمحكية الشعبية كما فعل سمير نقاش في روايته "نزولة وخيط الشيطان" التي استخدم فيها المحكية العراقية الجنوبية وله عمل آخر بالمحكية الموصلية والكاتب محمود عيسى موسى في روايته "حنتش بنتش" عندما استخدم المحكية الفلسطينية، والكثير من أعمال نجيب محفوظ في أجزاء منها وهو يستخدم المحكية المصرية، كما نجد ذلك واضحاً في المخاطبات اليومية بين الناس. وتستطيع أن تميز جملة أهل الوسط والجنوب العراقي في الشعر الشعبي كما هي عند مظفر النواب وعريان السيد خلف وسواهما مختلفة عن جملة أهل البادية كما هي عند سعدي الحديثي مثلاً.

وهكذا يمكنك أن تذهب بعيداً لتراكيب الجملة بالرغم من اصطفاها اللغوي ضمن منظومة القواعد والنحو - وسنجد أن أرضية هذه الجملة

هي القاع الاجتماعي الشعبي الذي يبني تصوراتهِ بلغة معاشة بينما تتطققا الشخصية بلغة فصحي.

ويبقى بعد ذلك السؤال الكبير من هم هؤلاء الناس الذين يشغلون القاع الاجتماعي؟ هل هم الشريحة الاجتماعية الوسطية التي تأتي لمشاهدة المسرحيات؟ أم هي تلك الفئة القليلة التي تقرأ الروايات والقصص؟ أم هم الشريحة المتنوعة الانتماءات التي تنتظم في اتجاه سياسي معين؟ أم هي الشعب بعموم فئاته؟ لا شك أن سؤالاً كهذا لا تجيب عنه أعمال محي الدين زه نكه نه وحدها، بل الثقافة العراقية بمجملها لما يطرحه هذا التساؤل من إشكالية معرفية تؤثر إلى العلاقة بين الثقافة والناس. في ضوء ذلك نجد أن معنى الجملة فنيا هو غيره في معناها النحوي والبلاغي، سواء قيلت بالعامية أم بالفصحى، ومهما كان شكل كتابتها فصيحاً أم محكياً، الذي يهنا هو الطريقة وكيفية التوصيل. وهذه إشكالية أخرى تتعلق بطريقة تفكير المؤلف، وعلينا أن ندرك أن محي الدين زه نكه نه ونتيجة لإشكالية اللغة عنده فهو كردي يكتب ويدرس اللغة العربية، وهو المؤلف الشعبي ولكنه لا يكتب إلا بالفصحى، ونكاد أن نقول أنه يختار اللغة الوسطى، لغة المحكي الفصيح، كي يتجنب السقوط في العامية أو الفصحى المشددة التعابير.

هل مثل هذه اللغة هي الملائمة فعلاً لمثل موضوعاته؟ وهل استطاعت جملته الفنية أن تقي بأغراضها كي توصل ما يريد، لنخلص إلى أن الجملة الفنية هي هذا التركيب المكتمل المعنى، هي التي تختار نوعية التراكيب والكلمات التي تتناسب وسياق فكرة المؤلف في مرحلة ما، بحيث تغطي هذه الاختيارات حاجة المؤلف للتعبير عن موقف ما؟

أسئلة من قبيل هذا وسواه سنحاول تسليط الضوء عليها في هذه المقالة.

٢

بنية الجملة الفنية

٢-١- الملاحظة الأولى على جملة محيي الدين زه نكه نه الفنية، أنك تجدها مشبعة بالعقائدية الأدبية، وليس بالتلقائية الفنية حسب، ثمة شرط داخلي يحكم سياق جملة الفنية هذا السياق هو العقيدة الوطنية حيث توجه خطابه باتجاه صدقيتها ومشروعيتها في القول والممارسة والفعل، مادة هذه الجملة العقائدية هي النص اللادبي الذي يكمن تحت النص المسرحي، وبسبب عمق النص الميثولوجي وتهيمنته، تحمل الجملة في أحشائها البنية القصصية، ولذلك نجدها من حيث التركيبية متشابهة في أعماله القصصية وأعماله المسرحية، لكنها مختلفة من حيث الدلالة والتعبير، فجملة الرواية غالباً ما تكون مشحونة بالبحث والتأويل وتوسيع دائرة الخبر، ولا تحسم موقفاً، إنها ضمن سياق تصاعدي تتبع المبنى والمتن الحكائي للنص، بينما تكون جملة المسرحية آنية وحوارية وثرية ومعقدة بدوران الأسئلة، لتحفيز الصراع وحسم الموقف. وهذه ليست مثلبة أو قلة دراية بتحديد نوعية الجمل التي تختص بالمسرحية أو الروائية، ولكن طبيعة الحوار في المسرحية تفرض سياقاً لحظوياً لحسم موقف ما، على العكس من الرواية، كلما كان الحسم مؤجلاً فيها إزداد العمل تشويقاً، إن ما يميز الجملتين، هو أن الشخصيات في الرواية تختفي خلف أسماء صريحة ومكتملة، بينما الشخصيات في المسرحية مبهمّة

ونكرة في الغالب، وتختفي خلف صفات، أو رموز، أو أسماء مفردة، وسنأتي على هذه النقطة بالذات .

٢-٢ - يجمع محيي الدين في جملته الفنية بين سايكولوجيتين: سايكولوجية الانتماء الوطني للشعب وحرصه الشديد على تبيان مراحل نضوجه الفكري، وسايكولوجية التداخل الأثيني بين القوميات وأطياف المجتمع العراقي. والسايكولوجيتان هما عصب منطقة ثقافية حرجة في العراق، وقد جنبته اللغة الفصحى هذا التباين بين شخصية كردية تجيد اللغة العربية، وشخصية عربية تجد مكان نضالها في المنطقة الكردية. السايكولوجية الأولى فرضت عليه أن تكون شخصياته وسطية وثنائية امتصت نقم وقضايا السياسة والملاحقة وعاشت بينات شعبية متنوعة وانتقلت بين مدن وحواضر وأعمال مختلفة، أما سايكولوجية الانتماء الأثيني فهي التي تجمع في داخلها؛ البنية الأثينية العراقية كلها؛ العربية مع الكردية، وهذه السايكولوجية لم تدفع به لأي تعصب بقدر ما كانت أداة لكشف العسف الذي لحق بالجميع. فنجد شخوصه من مختلف الطبقات والقوميات والأديان، فيها العربي والكرد، المسلم والمسيحي، اليهودي و الإيزيدي وغيرهم، ومادته قديمة مستلة من الحكايات ومن ألف ليلة وليلة ومن الأساطير الكردية "مم وزين" و"كاوه الحداد" و سواها، ومن مواقف حديثة مأخوذة من الحياة الاجتماعية المعاصرة مثل "تأسوس" كي يطرح قضية الإنسان العراقي عبر مئات السنين، فهو لا يطل على مشكلات المجتمع من عل، بل من المعاشة الفكرية والسياسية له، باحثاً عن وجوده ، لذا تراه قريباً لمسرح اللامعقول والعبث، ولكن

بأثواب ولهجة وسياق واقعيين" مسرحية صراخ الصمت الأخرس،
ومسرحية " تكلم يا حجر" . من هنا يستطيع محيي أن يقول عن هذا
المجتمع ما يجعل قوله فصلاً في طرائق التفكير السياسي، وفي سلوك
وممارسات الناس العاديين أيضاً، وله رؤية أبعد من أن يقدم شخصيات
بمواقف وأحداث مرت دون موقف فلسفي بامتياز تتلخص بأن يضع
الشخصية الشعبية بمواجهة وجودها، هذه المواجهة التي تأخذ طابعاً
نضالياً حاداً في أحيان كثيرة، فتجدها متجددة من عمل لآخر. لا أعني
بالطبع هنا أن محيي يلجأ للشخصيات المثقفة، الشخصيات المشبعة
بتاريخية نضالية ووطنية فقط، أو أنه يقلد مسرحاً ثورياً سبق وأن عالج
مثل هذه الشخصيات، بل عندما إكتشف الإنسان المنتمي - وهو محور
معظم أعماله- وجد نفسه يبحث عن أسئلة جديدة عنه، لكنه وهو يبحث
كان يضمحل تدريجياً بفوضى أسئلته تلك، إنه يتلاشى في القضايا كي
يفسح لغيره بالظهور، ولذلك عندما تقرأ مسرحية " السر " أو "الجراد"،
تجدها موجودة في مسرحية "حكاية صديقين" و"تكلم يا حجر" و"السؤال"
و"لمن الزهور" وغيرها، ولكن بطريقة أكثر تقدماً من تلك، أنه إذ يتجدد
يتلاشى في التجربة. هذا هو السؤال الوجودي المبني على الشك الدائم
بالفلسفة والإيديولوجيا، لأن شخصياته كيانات بشرية تتصل بمثولوجيا
الأديان والحضارات القديمة وتتعمق عبر القضايا الوطنية المحلية
وتحلق في فضاء تجربة لم تنته بعد، لذلك يرتفع حوارُه عن طبيعة طرح
المشكلات الانية لتعالج جوهر السؤال الوجودي. وهو أناضل فأنا
موجود. لأن الوجود عند محيي هو البحث عن سعادة بشرية ممكنة
ضمن ظروف ممكنة أيضاً، وهو موقف إنساني وليس قضية عابرة أو
فكرة طارئة، يفرض على جملته الفنية أن تكون يقظة وواضحة

ومختصرة - عدا المنولوجات الطويلة والمستفيضة وأحياناً-. من هنا تتحول الكتابة إلى أداة حفر في طبيعة هذا الإنسان وقضياه وما يفكر به. لأن محيي لا يتحدث عن شريحة محددة ذات هوية أثينية أو جغرافية من المجتمع العراقي ، ولا عن قومية أو شخصيات معينة، بل عن جدلية العلاقة بين الإنسان وموقفه، أنه الكاتب الذي تجد في نتاجه كل الشرائح العراقية، وكل منعطفات الاحداث التاريخية في العراق، ثورة تموز ١٩٥٨ ودموية شباط ١٩٦٣ وانتكاسة المجتمع في الحروب ، وكل ما يمكننا أن نؤرخ بها مجتمعنا. لذلك لا تجد شخصياته محبوزة بين جدران أو قويسات أيديولوجية، فهو يطلقها خارج فضائها، باحثاً عن مصيرها، فتجدها تعبر المدن والقوميات واللغات والحدود، وتتجول في تونس والمغرب ومصر وفلسطين واليمن ودول الخليج، وهولندا وألمانيا، كما لو أنها مصممة لإلقاء الأسئلة على الناس جميعاً. فالإبداع الحقيقي لا يغربك عن مجتمعك، بل يقربك إليه، وهذا ما يفعله عندما يشدنا دائماً إلى مشاهدة مسرحياته.

٢-٣- في سياق البنية الفكرية لمسرحياته لم يتعكز محيي على أيديولوجية معينة بالرغم من وضوح هواه الماركسي في طروحاته، هذا يعني أن المثقف الكبير لا تقوده أيديولوجيات بقدر ما يغتني بالإيديولوجيات ثم يغادرها لمساحة أوسع منها. وفي مجتمع مثل مجتمعنا وما مربّه، تصلح الإيديولوجيا إطاراً عاماً للرؤية الجدلية له، لكن المشكلات التي يجب أن يعالجها الكاتب يمكنها أن تخرج على هذا الإطار لتذهب بعيداً إلى تلك الجذور التي تجعل الفن المسرحي جزءاً من لعبة فنية كونية

متطورة، وبالطبع أن من يشاهد المسرحية وهي تمثل على خشبة، يجد ثمة بنية للعبة فنية بدائية موشاة بالحلم وبأثواب واقعية تحكي بطريقة تجسيدها للأشكال عبر لغة الحركة والجسد واللسان، حكاية ما

هذا على المستوى الستاتيكي والفيزيقي للعبة، بينما على مستوى الدلالة، نعم، ثمة لعبة كونية يمارسها البشر للتعبير عن مواقفهم، عن حاجاتهم، عن أفكارهم، هذه اللعبة كانت موجودة منذ القدم وتكررها الشعوب كطقوس موسمية، بحيث يجري المحافظة على شكلها ومحتواها، وتؤدي سنويا ضمن إحتفال جماهيري، لكنها بعد فترة تتحول إلى رسالة تعبر عن موقف وعن حاجة، شأنها شأن الموسيقى والرقص والغناء والحزن والفرح والغضب والحرب، فاللعبة الفنية، لا تستقر على شكل أو لغة، ولا على نص أو مدونة، أنها لعبة بحث مفتحة على التأصيل والتجريب والتجديد معاً، فهي من جانب حافظت على القديم ومن جانب آخر غيرت من دلالاته كلما استدعت الضرورة لذلك. ولذلك على من يتعامل مع المسرح أن يجد لهذه اللعبة القديمة والبدائية الجملة الفنية التي تستوعب هذا التنوع والتجريب والتجديد.

في مسرح محيي الدين زه نكه نه نجد أنفسنا دائماً في دائرة طقسية قديمة ولكن أطرها ومحتوى ما فيها يتغير باستمرار حتى ليعبر الحاضر. يبدو لي أن محيي الدين فيه شيء من بدائية لعبة الشكل المسرحي، شيء ما من لاوعي الشكل القديم يتحرك ضمن نصوصه، ويحرك نصوصه، أنه اللعب الفني على الشكل والقيمة والإنسان، لعب يستوعب الجديد وبخطاب مغاير لكنه يبقى على أن يقدم للجمهور ويحاوّرهم ويعرض مشكلاتهم ثم يسألهم. وعموم تجربة هذا اللعب الفني الما قبل، يعتمد على شخصيتين مركزيتين فمعظم بنية الحدث

في مسرحياته قائم على شخصيتين بالرغم من تعدد الشخصيات في النص، وهو ما جعلنا نؤكد أنه يفتح على التجربة من كوة ضيقة ثم يشطر الشخصيتين إلى شخصيات أخرى فتجد المسرحية باربع أو خمس أو ست أو عشر شخصيات ولكن الرئيسية منها إثنان. فمحيي الدين لم يتخرج من أكاديمية الفنون الجميلة، ولم يدرس الفنون المسرحية دراسة خاصة، - نشر أول مسرحية عام ١٩٥٩ - كل ما يعرفه عن لعبة المسرح هو أنها تجسد دراما شعبية بلغة قريبة من العامة، وبإيديولوجيا الناس المغيرين، فيمثل كل طرف بشخصية واحدة ثم يشطرها إلى شخصيات أخرى تقف مع هذا أو ذاك، هذا النوع من التأليف نما واتسع كطريقة لإدارة الحوار بين عدة أصوات رئيسية وثنائية في الثقافة العراقية تحديدا تحت ظل الحس الوطني والثقافة التقدمية كتمثيل أولي للبنية الديمقراطية - كل روايات الروائي غائب طعمة فرمان مثلاً تعتمد تعددية الأصوات وقد اختصرها بـ خمسة أصوات، ولكن ما حولها عشرات الأشخاص، كمثل على تعددية الفئات والطبقات الاجتماعية - هذه التعددية فرضتها الثقافة الوطنية في تأكيدها لظاهرة النقد والسؤال المنفتحين على جذور المشكلات وتشعباتها الاجتماعية.

من هنا نجد أن لعبة المسرح الميثولوجية عند محيي دورا في ترسيخ فن المسرح كشكل يتواصل مع القديم باثواب معاصرة. وأعني باللعبة الميثولوجية وجود شيء من الفطرة المسبقة في الحوار ووعي الشخصية، لالتقاط الحدث والدوران في ثيمة وجود الإنسان وحقوقه ومتطلباته والمتغيرات التي سيحدثها، فاللعبة الفنية لماهية المسرح تفرض على الكاتب أن يكون ضمن سياقها القديم ولكن بأطر وأساليب حديثة، فمن جهة عليه أن يكون مغايراً للطرق التأليفية القديمة، ومن

جهة أخرى عليه أن يحافظ على أصول اللعبة الفكرية. ولكن هذه المغايرة وهذه المحافظة اقتصرت على تنوع الحدث ونمط الشخصيات لتأتي الجملة الفنية حاملة الأثنين معا وهو ما نلمسه في جملة محيي عامة وليست في جملة أو جملتين نستلهما من هذا النص أو ذاك. أنها البنية اللاشعورية التي تتحكم عن طريق الحوار في صياغاته الفنية.. فالتجديد لا يأتي على كل مفردات العملية الفنية القديمة، بل على الحلقات القابلة للتغيير، والجملة وما تحتويه من بنية مركبة وعميقة ليس من السهل أن يغيرها الكاتب كما يفعل مع الحادثة أو الشخصية. فنحن قد نكتب اللامعقول بجمال واقعية، وقد نرسم لوحة ما بعد الحادثة بتقنية اللوحة الإنطباعية، وقد نغني الأغنية الحديثة بطور العتابة، وقد نكتب قصيدة الحركة الثانية للحادثة الشعرية بأسلوب ولغة حركة حادثة السياب الأولى.

محيي الدين زه نكه نه يترصد هذا الخروج ويتبناه كي ينأى بجملته عن أن تكون مباشرة ومحسوبة على هذه الأيديولوجيا أو تلك، لكنها - أي الجملة - تعكس حقيقة تغيرات المجتمع وجوهر نضاله، وتسعى لرصد حركته بأدواتها قديمة ومستحدثة. من هنا فكتابات محيي أبعد من أن يخذلها أسلوب أو مصطلح ما، فهي أقرب ما أن تكون إلى شعر الحياة اليومية الذي نتنفس منه روائح التغيير بهدوء.

ومع مشروعية هذا التحول والتراجع للجملة الفنية، نجد لها عالقة بأثواب الواقعية، حتى لو كان النص من اللامعقول، ويذكر في تجربته الحيايتة، أنه كان ملتزما بقضايا شعبه إبتداء من بداية الخمسينات وحتى يومنا هذا، ويسرد ذلك بشعرية جميلة في مقدمة كتبها لمسرحية " صراخ الصمت الأخرس"، تحدث فيها عن رحلته مع التعليم ومع البيشمركة

ومع أحداث البعث الدموي في ١٩٦٣، ومع كردستان ومع الحزب الشيوعي العراقي، ونجده وهو يقلب صفحات العراق يتقلب معها متنقلا بين مدن وبيوت وأفكار ومواجع. فالتجربة الغنية ماثلة في أعماله وتحملها جملة الفنية بطريقة مباشرة

هذا الخزين من المشاعر والوعي واللاوعي، أستبطنه الإنسان العراقي في مرحلة تشكل ذاته العليا منذ كلكامش وحتى صفوان - أحد أبطال مسرحية السؤال -، ثم جعلها طريقة للحوار بين صديقين، وفي تكلم ياحجر، فحينما يبحث في "صراخ الصمت الأخرس" عن وجود كائن بشخصيتين نجده هو هاتين الشخصيتين اللتين لم يسمهما المؤلف إلا بـ الأول والثاني، هذه اللحظة الوجودية هي بحث عن ذات عليا ضمن تشظي الذات الواحدة، كي يدور بين صوتين موجودين فيه، وقد أعطت دلالة النكرة "الأول والثاني" - بالرغم من وجود أل التعريف، - ترتيباً جنسانياً كما أعطى اسمي: حسن وحسين في مسرحية "حكاية صديقين" آخر للدلالة على الواحد أيضاً، ومسرحية "صراخ الصمت الأخرس" التي يتحدث عن عنوانها الملتبس نجدها لا تكتمل بالعنوان فالعنوان جملة مبهمة ليس إلا عتبة أولى للدخول إلى النص فتصبح العتبة كلها مبتدأ، بعد أن يتحول النص إلى أداة للبحث عن معنى وجودهما في عالم يتطلب الحركة لا الوقوف، فالنص ينمو في دائرة البحث الوجودي لذاته أي دائرة العمل والفكر المستمرين، دائرة النضال اليومي، عندئذ يكون النص كله خبراً لجملة العنوان المبتدأ. أن تحقيق وجود الذات التي شكلها الأول والثاني جاء عن طريق الخبر - النص - وهذا يعني ضمناً أن سياق الحياة المعقدة بعد دموية شباط ١٩٦٣ قد شظي الشخصية الواحدة إلى اثنتين، فهو من الصعب أن يكتب نصاً دون أن يضع شريحة من حياته

فيه، فالنص مجسه لدخول غابة المجهول وأداته للكشف عن الميثولوجي فينا، ومحراثه لنش نار الأعماق المستعرة. كل ذلك مشبع بالبنية اللاواعية ذات الجذر الميثولوجي والتي تعتبر أولى المدامك الفكرية التي بنى عليها عمارته المسرحية.

٢-٤- الغرف واللغة المحاة

الملاحظة الأخرى التي بني عليه المؤلف عمارته الفنية، هي أن كل مسرحياته بنيت في أمكنة ضيقة: غرف، سجون، بيوت، معتقلات، زوايا، مقاهي، أزقة، عربات، كهف، قصر، ودلالة الأمكنة الضيقة تؤكد الواحدية والعزلة والمراقبة والانتظار، إنها أمكنة مشحونة بقوة الصوت المفرد، ولأنه يكتب بالفصحى اختفت ملامح المنطقة الشعبية، والمدينة الكبيرة، أو أصبحت ظلالا في تلك الأمكنة الضيقة، ولكنك تشعر أن جملة الفنية قد حملت، الحس الجماعي للأمكنة الكبيرة، والذي يؤكد هذا الحس هو إنتمائية مطلقة لتلك الأمكنة. فمن يبني بيوت مسرحياته في ضواحي المدينة، وتحديدًا في المناطق التي أشرنا إليها، يتشبه كثيرا بالتاريخية، بالتقاليد، بالنمط الكلاسيكي للحوار، بالرؤية المستقيمة للأمور، بالوضوح في القول، واللغة الفصحى جزء من هذه البنية التاريخية التي نحملها، فما تحملها اللغة من أحداث لا يمكن أن تكون طافية وبلا أعماق، فلو كانت أمكنته في المدينة حملت أفعال وخصائص ولغة المدينة الاقتصادية والسياسية والثقافية، ولتشربت الفصحى بعشرات الأقوال المختلفة البنية والنطق، ولتشرب الكلام اليومي إليها بسهولة، ولبنت علاقاتها بطريقة أسرع مما نجده في الضواحي .

صحيح أن محيي لا يرى مكاناً آخر سوى خشبة المسرح، العلبة
والمكان الضيق، وعلى هذه الخشبة بني بيوت نصوصه، لكن ديكور
هذه الخشبة/ العلبة- يحمل السمات الشعبية للمناطق والضواحي
والمناطق المعزولة والمفردة والمشحونة بطاقة الفرد. أن هذا يجعلنا
نربط بين إستخدامه للفصحى المبسطة بالتغيب المتعمد للأمكنة الكبيرة.
لأن الفصحى تعمم الحدث وتمنعه من التخصيص، وبمثل هذه المزاوجة،
بين الأمكنة الضيقة أمكنة الضواحي واللغة الفصحى، تتحول القضايا
الوطنية الكبيرة إلى حوار أفكار، يقال في جلسة شاي أو في سفرة بطريق
أو في عربة متقلّة أو في زنزانة ضيقة، أو بين مصلوبين على جدار أو
خلاصة لسؤال وجودي، كما تجدها في طبيعة الريف والبلدات الصغيرة،
أيضاً.

والأمر لا يقتصر على محيي الدين فقط، بل يشمل ذلك عموم نتاجنا
الثقافي. ففي روايتنا وشعرنا ومسرحنا، لا توجد علاقات للمدينة الحديثة
فيها، ولا حتى لهوية وسياق مدينة مثل بغداد، بل وجدت لسياق وعلاقات
المحلة الشعبية، والمعمل، والأسرة، والسجن، والزقاق، والمقهى، أي
العلاقات التي تولدها الأمكنة الضيقة، ولكن محيي يغيب متعمداً هوية
وملامح الأمكنة الكبيرة مكتفياً باستعماله اللغة الفصحى دائماً كمحاة
كبيرة لمحو الفوارق بين الأمكنة..

من هنا لم يلجأ محيي الدين إلى نثر الحياة، في تلك المشكلات التي
تحدث في العيادة أو دائرة العمل أو الأسرة، والسوق، أو التي تكتفي
بعرض الأحداث اليومية، أو التي تكتفي بالشكوى وعرض الحال، أو تلك
التي يلخصها العرض الحلي بأسطر قليلة ثم يضع عليها طمغة الابهام

والطابع، ويرسلها لمدير الناحية، بل ذهب مباشرة إلى شعر هذه الأمكنة الضيقة والضواحي، إلى النوى الجديدة التي تمزج بين عملها وفكرها، بين أن تتطلع للعيش في المدينة وأن تختفي من عسس وشرطة وسجون المدينة، شخصياته تتطلع دائماً إلى إثارة سؤال الوجود، فذهب إلى تلك الينابيع التراجيدية الشعبية الغنية بالمحتملات، وقدمها لنا بجمل يتداخل فيها الصوتان: صوت المؤلف وهو يعيش تجربتها، وصوت الشخصية وهي ترسم مصائرهما. لتحمل جملته الصوتين معاً، فيتحدث في حوار هو مشبع بضمير المتكلم، ويتحدث بضمير المتكلم وهو يعلن عن صوت الفئة الاجتماعية الأوسع. فشخصياته وكلاء لأفكاره، لا تبدو الشخصيات قليلة التجربة، ولا هي من تلك التي لاجذور لها، بل هي الفئة المثقفة والمختبرة وذات الماضي النضالي، ومن أعمار متوسطة، والكثير منها محدد السن، ما بين الخامسة والعشرين والخمسين عاماً. كما أن أحداثه ليست من تلك التي تظهر وتتطفئ سريعاً، إنها متحولة قبل البدء بمعالجتها إلى حكاية يتداولها سكان المنطقة، هي من تلك التي لا تمر بسهولة، وتعتبر كتابة مسرحية عنها بمثابة توالد جديد لها، وعندما تمثل على المسرح - ثمة قائمة يرفقها المؤلف للمرات التي مثلت بها مسرحياته على مسارح العراق ومدنه وعلى مسارح الدول العربية - تتجدد، وتنمو كظاهرة ثقافية، وعندما تنتقلها من الحياة إلى المسرح تلتحم بمسار ثقافي أعم، هو الحياة الموضوعية تحت الأضواء وتطلب لظهورها مخرج وممثلون وجمهور، إعادة إنتاج الحادثة ثانية هي الطريقة التي يخرج محيي بها أحداثاً من أزقتها وسجونها وضواحيها وغرفها إلى الشارع، لذلك يرتبط فنه بمصائر البسطاء الذين يفكرون، البسطاء الذين لا يحتاجون إلى ميكروفون لشرح حالهم، ولا إلى مندوب ينوب عنهم،

أنهم يتكفلون القول عما مروا به. من هنا يمكنك أن تضع نتاجه كله دون أن تستثني عملا له ضمن إطار التراجيديا الشعبية المعاصرة والممثلة بنمط من الشخصيات التي إبتت مسرحها الفكري في ضواحي المدن، أما جمهورها فمتشابهون مع ممثليها، ولذلك يصدق كل ما يقال فيها، فالإطار الذي تصنعه الحكاية اليومية، وتجسده المعاناة الفكرية لإنسان شعبي بسيط، وترسم حدوده صراعات العمل والممارسة الحياتية، هو الطريقة الفنية لأعمال محيي كلها.

ولكن ذلك لا يتم بغفلة من تأثيرات صادمة قوية، ففي مجتمع مثل مجتمعاتنا المتأرجح بين القرية والمدينة، لا يمكنك أن تعلن إصلاحات كبيرة منطلقة من غرف السجون وضواحي المدن والصحارى دون أن تصطدم بالقوى القائمة المانعة للحرية، كما لا يمكنك أن تركز دائما في التغيير إلى موضوعات بسيطة وأسرية وشخصية التي تسعى إلى ثبات اللغة وديموتها خاصة تلك التي يتمنطق بها الحكام والقوى القائمة، ثمة إنزياحات تتم بين الفصحى والمحكية يمكن أن تتحول قطاعات فيهما من واحدة إلى الأخرى نتيجة ما يحدث من تبدل أو تطور، هذه السمة رصدتها محيي بدقة لذلك أبقي على الفصحى الوسطية لاحتوائها مشاعر ومواقف الأثنين، وفي الوقت نفسه يمكن أن يرصد من خلالها التحولات الداخلية فيها. اللغة عنده جسر موصل بين منطقتين، ولكن بقواطع يمكن اختراقها وتجاوزها. ونجد أن قوى التسلط في المدينة تستخدم آليات قمع جديدة ومتطورة لتمنع الأمكنة المحيطة بها كي لا ترحف إلى المدينة، ثمة قصدية لإبقاء سكنة الضواحي مرتبطتين بالعمل البسيط وبالإنتاج السلعي اليومي، وبالتقافة الهامشية، وبقدر ما تكون السلطة مؤسسة لسياق لغوي خاص بها، سياق مشبع بالثقة وبالفردية وبالقرارات السياسية القائمة،

تصبح جملته المسرحية المنبثقة من الأمكنة الضيقة والضواحي عرضة للإختراق من قبل بسطاء الناس ليضيفوا إليها أو يغيروا من سياقها، قد تكون مثل هذه الطريقة مخاتلة لقناعة البسطاء بأنهم قادرون على التغيير، لكنها الطريقة الوحيدة لتغيير مواقعهم واستحصال حقوقهم، فمن أجل إعادة تركيب جملتهم من جديد يأتي حضورهم الدائم على مسرح الحدث صدمة مباشرة للسلطات، وهذه الطريقة الفنية واحدة من خصائص مسرح محيي الدين زه نكه نه بالرغم من أن لا عملا له معينا قد عالجها، اذ يمكن الإشارة إلى مسرحية "الجنزير" ومسرحية "تكلم يا حجر" ومسرحية "السؤال" و"مسرحية الجراد" ولكن ليس بالطريقة التي نذهب إليها كليا. فاللغة. فالمسرح الذي لم تتغير تراكيب جملته بعد حدوث صدمات داخلية وانزياحات مكانية وعملية وسياسية واقتصادية وحروب كبيرة، هو تكرار لتقليدية خمسينية سابقة، ومحاولة للبقاء ضمن دائرة إعادة الأحداث، محيي الدين يحاول أن يحمل لغته المعنيين: معنى الثبات الذي لا تريده السلطة القائمة، ومعنى التغيير الذي تريده الفئات الاجتماعية الوسطى، في حين أن لغة القوى القائمة والمتسلطة في المجتمعات الغربية تختفي وتظهر بدلا عنها لغة قوى الإنتاج الضاغطة ومهيمنات السوق والإيديولوجيات الإمبريالية، ولغة الحقوق والقوانين، وبناء الإنسان والنظم المعرفية والبحث عن أفاق جديدة للتعليم ومساواة الناس والضمانات الكثيرة لحياة حرة وكريمة، في حين أن دائرة الصراع في مثل مجتمعاتنا تأخذ منحى هو أقل بساطة، ولكنه أعتى قوى وتسلطية وقهرا، لأنها تستخدم لغة غير مختبرة اجتماعيا، وسياسيا، وهذا يتطلب تغييراً جذرياً في طبيعة اللغة الفنية وفي تراكيب الجملة في المرحلة القادمة، وعندي أن يصار مستقبلا إلى جملة لا يكون الكلام

وحده هو ما تحتويه، ففي المسرح التجريبي اليوم وجدت لغات كثيرة في الجملة الفنية أقل حضوراً فيها هو الكلام. فالقوى القائمة في مجتمعاتنا عندما إحتلت مكان الآلهة في التراجيديا الكلاسيكية، مارست سلطة مزدوجة؛ دينية وسياسية، وعليه أن تعود بخطابها وجملتها إلى نصوص قديمة مقدسة وغير مقدسة، وعندما وضعت نفسها محل قوى الإستغلال الطبقي في المجتمعات الرأسمالية، استعانت بقوى ولغة الأساطير، ومن يحتل مثل هذه المواقع في مجتمعاتنا العربية اليوم نجده يستعير لغة الدين والنصوص المقدسة، علينا كي نجد خطابها الفني أن نبدأ باللغة نفسها.

٣

لعبة الأسماء والجمال

١-٣

بدءاً علينا أن نميز بين جملتين كبيرتين: الجملة التي ينطقها أشخاص بأسماء محددة ومعينة، جملة : حسين، حسن، محمد، في مسرحية "حكاية صديقين" و مسرحية "موت فنان"... الخ، والجملة التي ينطقها أشخاص ليست لهم أسماء، كالجملة التي ينطقها: الأول، الثاني، المعلم، الفتاة، العجوز، هو، هي، الشاعر، المذيع، المؤلف، العريف، المخرج، القاضي، الحاكم،... الخ. احتوت مسرحيات محيي النوعين من الأسماء، وبالتالي على نوعين من الجمل. ففي مسرحيات مثل: مسرحية "صراخ الصمت الأخرس" ومسرحية "المائدة المستطيلة" ومسرحية "هو...هي...هو"

ومسرحية "العانس" و مسرحية "تكلم يا حجر" ومسرحية "زلزلة تسري في عروق الصحراء"

في مسرحية "الجنزير" كل الشخصيات تحمل اسماءها و هي تنتمي جميعا الى أسرة واحدة هي الـ العاكول أو العوجة ..و تأكيداً لذلك صغيت بوزن واحد هو أفعل - أو أحقر في حين أن مسرحية "حكاية صديقين" الحوار فيها يدور بين أسماء، لها آباء ومهن وخلفيات، وثمة مسرحيات ثالثة يدور الحوار فيها بين الإثنين؛ أسماء وصفات : مسرحية "القطط" مثلاً.

لُفكرة، وشخصية تمثل فكرة، الأولى يمكن تسميتها، والإشارة إليها، ومعظمها شخصيات من الحاضر، من الوسط الشعبي، ومسرحنا غني بها، بينما الثانية التي بلا أسماء، تكون مختزلة ومحدودة الوجود، بعضها بلا زمان أو مكان، مثل الأول ، الثاني، الجندي، القاضي، وغالباً ما تكون جزء من المؤلف نفسه، وهي الأكثر حضوراً في مسرح محيي الدين زه نكه نه، ولذلك، فالجملة التي تنطقها هذه الشخصية تنطلق من موقعها الفكري، عندما نسمعها تتكلم نشعر ثمة جماعة تتكلم- سنجد ذلك أكثر تجسيدا ووضوحا للفكرة عندما تمثلها شخصية مصحوبة بالصوت والحركة، لأن الممثل لا يحمل هو الآخر إسما عندما يكون على خشبة المسرح- الشخصيات التي بلا أسماء تعيش في فاعلية النكرة التي تحيلك على الإحتمالات وتوسع من أفق التأويل، مما يجعلها الموقف خارج أطرها المكانية والزمانية. في حين أن الشخصية المسماة باسم، المجرد من الأب واللقب، تقترب من الشخصية العمومية التي تنطلق من موقع واحد فقط، هو موقعها الفكري. فعندما يكلمني مالك أو فاضل أو

حسن أو حسين، أشعر أنني أعرف مثل هذه الشخصيات عندئذ لا أنتبه -
وليس من شأني الإنتباه- لحركاتهما وهما يتحدثان إلي، فالممثل الذي
يجسدهما يحمل الأسم نفسه، فيضيّق علي مساحة التأويل والإحالة،
والأمر مختلف عندما تكون شخصية :القاضي أو الشرطي، أو الحارس،
أو الأول والثاني...الخ فهي الأخرى تقع في دائرة النكرة وما اشارتها
إلى فئة معينة، إلا لتحديد وظيفتها. لكنها تحيلني إلى مبادئ كالحق
والعدالة والأمن والمطلق، ومثل هذه الشخصيات تشكل عندي نقطة
تحول كبيرة في إلغاء الفواصل بين المدينة والضواحي عندما تكون
الأفكار والدلالات التي تمثلها شاملة لكل المناطق والمواقع، بينما
الشخصيات التي تحمل أسماء يمكن أن تحددها بمنطقة دون أخرى
وبهوية سكانية قد تقترب من تحديد جغرافيتها، كما لو كنت أشير إلى
اسم كأكه حمه مثلاً أو إلى أسطورة مم وزين، فلا يخفى على أحد أنني
أشير إلى المنطقة الكردية، وهكذا تجبرني الأسماء المحددة على البحث
عن جغرافيتها، بينما الأسماء الوظائف والأفكار والنكرات والمبهمات
تحيلني إلى المناطق المتأرجحة بين الريف والمدينة.

٣-٢- سنقرأ الحوار الآتي: لشخصيات الأفكار

....

....

....

الثاني: إن لاقتربك معنى ، ولابتعادك معنى

الاول : ولوقي حيث أنا معنى

الثاني: لامعنى، لا معنى البتة

الاول : ولوقي في حيث أنا واقف؟

الثاني: لامعنى .. لا معنى البتة

الاول: كنت أحسب أن الوقوف يعني الصمود، يعني الإصرار، يعني

التصميم، يعني العزم، يعني الكبرياء، يعني الشموخ، يعني الإباء، يعني

الرفض، يعني البطولة، يعني الإنتصار، يعني ...

الثاني: ذلك منطق الجبناء، الخائرين، الخاسئين، المهزوزين،

المهزومين، المدعين، الكذابين، المنافقين، الفارغين، التافهين...

الاول: ياه .. ياه.. أنت تشتم الأمة كلها ،

الثاني: بل بعضها، ذلك البعض الذي يخرّب عقل الأمة وقلبها.

الاول: و.. و.. و .. و الحركة.. الحركة ماذا تعني؟

الثاني: تعني الشجاعة وإختيار الموقف.. .

يخرج حوار الأول والثاني عن إطار الشخصيات المفردة ليدخل في

إطار الشخصيات الفكرة، وعندما يُشخص الحوار تمثيلاً على المسرح -

وهو شرط أساس في تقبل مثل هذا الحوار وفهمه- هو أن نربط بين

حركة الأول والثاني وموقعهما الفكري على المسرح، ثم نربط أفكارهما

والمرحلة.

ف نجد الترسيمة التالية:

لكل من الأول والثاني إطار خاص يحدد حركة أفكاره.

يكون إطار الثاني محددًا بالحركة، أي تحريك الناس وعدم الإكتفاء

بالوقوف متفرجين على ما يحدث.

بينما يكون إطار الأول محددًا بالوقوف والسكون .

وهكذا نجد الحوار يتحرك داخل هذين الإطارين: إطار منفتح هو الحركة وإطار ساكن هو الوقوف .

وخلاصة القول أن هذه الشخصيات تختفي خلف الفكرة فتصبح الجملة الفنية معبرة عن الفكرة وليست عن الشخصية ، إذ بإمكان أية شخصية في أي زمان أن تنطق بالجملة نفسها، مادامت الفكرة غير محسومة بعد. هذا التماهي بين الشخصية والفكرة لا ينتج إلا جملاً عائمة وغائمة ، لكنها جمل في صلب موضوعها.

ثمة نغمة تهكمية أرسطوية في المحاوراة داخل بنية الجملتين، لينتهي المشهد إلى تغيير قناعة ورؤية الأول، من أن الوقوف هو المتصل عن القضية، بينما الحركة هي الفعل حسب رؤية الثاني، لكنهما يعودان في مواقع أخرى للدائرة نفسها وللإطارين السابقين. بمعنى أن النهاية المفتوحة للفكرة لم تستو على محاوراة واحدة، وهذا النهج التهكمي الساخر قد لا يكون بكلمات ساخرة بقدر ما هو بحث عن الفكرة بظلال شفافة.

المسرحية التي إقتبسنا منها هذا النص هي " صراخ الصمت الأخرس" التي تتحدث عن ما حدث في العراق بعد دموية شباط ١٩٦٣ وكيف آلت الأمور إلى إباحة دماء الوطنيين. إذن نحن في سياق جمل تبحث وتؤكد الموقف الرفض، الموقف الذي يقترن بالحركة، بالفعل، بالتأويل، وليس الموقف الذي يقترن بالوقوف، والجمود، والصمت، الحركة تعني الفعل والإرادة. لذلك لا تقرأ أية جملة في هذا النص دون أن تربطها بمحتوى المسرحية، وعندئذ تكون الشخصيات هي الأطر التي تحتوي جدلية هذه الجمل.

لو قرئت مسرحيات محيي الدين زه نكه نه، دون تمثيل أو مشاهدة لتحولت إلى نصوص قصصية، وهذا يعود في جزء كبير منه إلى تركيبة الجملة نفسها، حيث تشحن بما هو فكري، أكثر مما هو شخصاني، بالرغم من موضوعاته الجماعية، ولكنها عندما تشخص على المسرح تتعدد مقولاتها، ويتسع أفق التأويل، لذا لا تصلح مسرحيات محيي إلا أن تكون على خشبة المسرح، حيث تضيف الواقعية الفنية على النص ظلال الحدث المعاش لا الحدث المقروء. علينا أن ندرك أن لغة المسرح تحمل معاني ومضامين الأمكنة التي تشخص عليها النصوص المسرحية، وهي طريقة إخراجية، ومثل هذه الأمكنة لا نراها في الجملة المنطوقة، بل نراها في الجملة المتحركة على الخشبة، وعلى المخرج أن يقشر الجمل من قصصيتها، فانتماؤه الواضح للفئات الوسطية المناضلة من المجتمع، رسم طريقة فنية تقترب من التراجيديا الشعبية حيث أتاح له أن يتحدث بلسانها الشعبي بالرغم من كون لغتها فصيحة، في حين أن أفكارها تتجاوز البعد الشعبي المحكي، لتحاكي الوجود، السيرورة، الفعل النضالي، الموقف الوطني.

يخرج مفهوم التراجيديا في مسرحيات محيي عن إطارها القديم الذي كان يحاكي أفعال الآلهة وصراع البشر معهم، إلى أفعال الناس اليومية، وصراعاتهم المحلية، فتدخل إلى مواقفهم الوطنية، إلى تشكيلاتهم العملية، إلى الصراعات الأسروية، إلى تلك البنى التي ليس فيها آلهة أو سلاطين، فتجد نفسها وسط فئات وسطية صراعها الفكري فرضته ظروف ومصالح طبقات وفئات. هذا النوع من التراجيديا الشعبية ممثلي بالسخرية والتهكم، وبذلك اللغة المشحونة باليومي والرؤى الفردية المضطربة. ولذلك لا تؤخذ أفكار هذه الشخصيات لتعمم بقدر ما ترسم

حالة تتراكم فيها الحكايات المتشابهة. نحن إذن في بنية جمل تحاكي المواقف الوسطية لفئات شعبية عاشت محناً اجتماعية وسياسية، لأن المشكلة ما تزال تعيش بين ظهرانيها، وعليها أن لا ننساها، هذه المحنة الأسلوبية تعكس محنة فكرية أعمق، وهي أن الشخصيات /الأفكار لم تغادر مواقعها القديمة بعد بالرغم من مرور أربعة عقود على جريمة ٨ شباط ١٩٦٣. ولذلك تبدو الشخصيات /الأفكار أكثر ملائمة للعب الفني في تأسيس بنية لجملة غير محسومة بعد، فما زلنا ولفترة أربعة عشر قرناً بحاجة لأن نتحرك لا أن نقف، ما زلنا ندور في دوامة العنف والقتل والتهجير والحروب، ما زلنا نعمق التراجيديا الشعبية بموروثات قديمة تذكري فينا بالبكاء والندب والتهكم أيضاً فنحن بعد أربعة عشر قرناً ما زلنا نندب الحسين وننصب التعازي لمأساة كربلاء، لا لرفض ما حدث أو للتغيير، وإنما للقبول السلبي لما حدث، وكأن المأساة قدر ملتصق بجلودنا، هذه القدرية جزء منبنية عقلية نألف العيش الدائم معها، فجمل واقعة الطف تقال على السنة العامة والخاصة معاً، وتؤلف حولها الحكايات التي تؤمن بها شرائح مختلفة الانتماءات، ومثل هذه التراجيديا تخرج من إطارها الفكري القديم لتعيش في إطارها الشعبي الحديث لتستمر في دائرة التأويل. وكأننا نعمل المونتاج بين حكايتين واحدة قديمة تمثل إطاراً كبيراً وشاملاً وهي مأساة كربلاء، وأخرى أصغر تمثل تراجيديا الحياة الشعبية والسياسية، فإننا هذا لا يتم عبر شخصيات من لحم ودم بل خلال أفكار تتلبسها الشخصيات عبر الأزمنة. وقد يعود البعد التراجيدي إلى أبعد من كربلاء إلى ذلك الحزن البابلي والسومري والطقوس القديمة التي يتكرر أجزاء منها في طقوسنا الشعبية.

٣-٣- سنقرأ الحوار التالي للشخصيات الأسماء:

سأختار حواراً من مسرحية "الجنزير" وهي نص يتحث عن حالة مألوفة في الحكومات الدكتاتورية التي تنصب للوظائف الأقارب ومن هو من الشجرة العائلية، وحتى الغرباء الذين يدخلونها سيتطبعون بطباعها، هذه المسرحية تكاد تكون بجملة فنية واحدة ولكنها طويلة ومتنوعة لرصد التبدلات الداخلية لأسرة الحاكم "الجنزير" ولحاشيته ولما يحدث من ردود أفعال خارج القصر على داخله، ومن تغييرات في المناصب ومن أحداث وانقلابات على الأسرة بعضها على بعض أننا في دوامة فعل بيئي أسروي تتكرر فيه كل الأشكال التي عاشها العراق لفترات طويلة.. هذا النص مألوف معاش ويومي للعراقيين وكثير التفاصيل ويعتمد شعبياً على التهكم والسخرية والكاركتيرية، ولذلك لا نجد فيه فواصل درامية كبيرة، ولكثرة ما عرف لا ترسم المسرحية إلا تراجيدياً محبطة وسلبية، الدرامية في مثل هذه النصوص هي في الحكاية المفتحة على غيرها، وفي تأويلها شعبياً بما يضاف إليها، ومحلي يحيل القارئ إلى ما يشبه الحكاية المسرودة أمامنا يومياً، يدخلنا في الجو الشعبي العام الذي نعرفه جميعاً عن تصرفات وسلوك الحاشية (الجنزيرية)، وبإمكان أي واحد منا أن يضيف إليها أو يحذف منها. ولكن ما يهمني في هذا النص الشعبي المألوف هو الكيفية التي تبنى الجملة فيه عندما يكون المكان محدداً، بقصر أو بيت، وعندما تكون الشخصيات من أسرة متقاربة النوازع والأهداف، حتى لتجد أن الحوار لا ينمو، بل يدور في حلقة مغلقة وسرية فرضتها طبيعة المكان، ليصل في النهاية إلى

تراجيديا سوداوية شخوصها لعب كارتونية تصطنع جملتها. والمؤلف
نجح في إظهار مثل هذا المستوى المتدني من الشخوص.

في هذا النوع من الجمل نجد أن الجملة تتوازن مع الشخصية،
الشخصية لا جملة مهمة لها، لأن جملها معلبة وجاهزة ومعدة مسبقا وما
يحدث أمامنا هو التكرار لها. أما الجملة فهي الأخرى لا شخصية لها
غير شخصية الحاشية المتهاكة على المناصب. وضمن هذا التوازي
يدور الحوار في حلقات الألسن المتشابهة.

أجلد: تعالي .. تعالي قدمي مراسيم الطاعة والولاء.

.....

.....

.....

أسماء: أنه .. هو .. بابا .. ولا أحد غيره .. هو .. يا أجلد ولا أحد
سواه .. أنها .. أنها هديته / المفاجأة هديته / الصاعقة.

أجلد: يبدو كان الأمر كذلك،

أسماء: بل هو كذلك يا أجلد .. كذلك بكل تأكيد، آه .. يا بابا .. ما
أعظمك .. ما أقدرك .. روعي .. فداك.

أجلد: وروحي مع روحك .. ومع هذا يجب أن لا ننسى فضل عمنا

أيضا ..

.....

.....

.....

أرشد: على أن يتفضل معاليه بتقديم الهيكل التنظيمي والإداري والمالي لوزارته، مع جميع مرافقها من مؤسسات ومديريات خاصة وعامة.

.....

وهكذا طوال المسرحية لا يوجد غير الحديث الذي يدور في فلك الأسرة ومشكلاتها وهمينتها على الدولة. وتشعر بأن القوى الضاغطة والمهيمنة تفرض سياقاتها على الجملة الفنية فتشحبها وتقصرها على امنيات وأفعال صغيرة، وفي الوقت نفسه تتحول اللغة إلى فراغ فكري يدور في حلقة بيئية ويعايش حالات متكررة ومموجة.

كنت متقصدا لإدراج مثل هذا الحوار، لأن الموضوع لا يتطلب لغة عالية: فالشخصيات من الوضاعة والسخف والأمية ما يجعل مستوى كلامها سوقيا، ومرة أخرى ينجح المؤلف في إظهار مستويات قول الشخصيات الطارئة فتصبح الجملة طارئة وغير ذات معنى وقد أوضح زه نكه نه نفسه ذلك بجلاء، اذا قال في مقدمة المسرحية (.....و كذلك اللغة الخشنة . اليابسة .الفجةوحتى الركيكة أحيانا، والخاطئة أيضا مقصودة هي الأخرى) ص ٤

بالطبع ليس حوار كل الشخصيات الأسماء هكذا، وإنما عندما يحدد الأسم بدلالة "الجلد" تكون لغته جزء من شخصيته، بينما الشخصية النكرة لا يلتصق حوارها بجلده بل بما تفكر فيه.

٣-٤ - الجملة بين الفصحى والمحكية.

من يقرأ مسرحيات محيي الدين زه نكه نه يجدها جميعاً مكتوبة باللغة الفصحى، كذلك رواياته وقصصه القصيرة، ولكن النغمة الشعبية موجودة

في بنيتها وجزء من سياقها بحيث تحيلك جملة على مستوى ومواقع الشخصيات المتحاوره مهما كانت هذه الشخصيات شعبية أم غير شعبية، وقد تكلمنا عن هذه النقطة كثيراً، فعن طريق الفصحى يكشف عن تنوع الشخصيات فليس كل من ينطق الفصحى متشابه، ولا كل شخصية تنطق الجملة الفصيحة هي نفسها النبرة والسياق الذي تنطقه شخصية أخرى، ولكن وكما يبدو أن النص المسرحي لا يُقرأ بل يعاش ويمثل، وهذا المستوى من التعبير وحده القادر على إبراز التلاوين الأسلوبية بين جملة وأخرى وشخصية وأخرى، ربما ستخفف عنها المحكية الكثير من هذا التلوين، ولذلك يعتمد المؤلف أن يظهر شخصياته تتكلم بطريقة يفهمها المشاهد و القارئ في أي بلد عربي، فالذي ينغمر في الحدث المحلي يكتشف أن اللغة ليست هي المعنية بالإيصال عنده، بل هي أداة وطريقة لإدارة الصراع، فاللغة الفصحى تحمل المحلية وتشرها، ولكنها لا تنطقها ربما ثمة هدف من هذا النوع هو أن الكاتب وبعد أن لقيت مسرحياته إقبالا في المسارح العربية، تعمد أن يكون خطابه كله فصيحاً في جانب آخر قد لا تكون الفصحى السليمة، بالرغم من تراكيبها الشعبية، تعكس كل الخلجات والمستويات النفسية والاجتماعية لظلال الحدث المحلي وأبعاده، مثلما لو عبر عنه باللهجة المحكية. لا شك أن بعض مستويات الشعور والسياق تفتقدها اللهجة الفصحى عندما تعبر عن حدث محلي، وكما يبدو لي أن الكاتب نفسه لا يجيد الحوار باللهجة المحكية، نتيجة تربيته، وسكنائه، وطريقة حياته، وانشغاله بتدريس اللغة العربية لعشرين عاما تقريبا قبل احواله على التقاعد عام ١٩٨٤ لأسباب صحية بسبب الترددي الذي اصاب نظره جراء إصابة شبكية العينين، كما أن اهتمامه باللغة الفصحى متأت من أن العربية وعاء جيد لكل مستويات

القول، ولكل ما تفكر به الشخصية مهما كان مستواها وموقعها. ولذلك نجد تباينا كبيراً بين جمل نص فيه حدث متميز وإنساني مثل " تكلم يا حجر" وبين جمل نص مثل " الجنزير" الذي لا تتسجم معه إلا تلك الشعبية المفرطة بمحليتها. ومن هنا نجد تباينا في جملة الفصيحة وتدرجا في مستوياتها.

الملاحظ في كل هذه المستويات الفنية للعبارة الفصيحة أن بعض جملة فيها من الطول والاسهاب وهو ما يعكس عدم قدرة الشخصية على توصيل الفكرة، إلا بالمنولوج الذاتي الطويل، فالكاتب يسعى لأن يشرح عن طريق المنولوج الطويل تفاصيل الموقف، لذلك جاءت بعض جملة لا تتناسب وطبيعة المسرح الذي يعتمد الإختزال والتركيز، وجزء من هذا السبب يكمن في أن محيي بالاضافة الى كونه مولفا مسرحيا فهو كاتب رواية وقصة، وهذا النوع من التأليف يميل إلى السرد، والإيضاح، في حين أن حوار المسرح يميل إلى التركيز والإبهام، وعندما يتداخل فن السرد بفن الحوار يختلط فن المنولوج بفن الديالوج، والطريقتان موجودتان في نصوصه المسرحية، وقد أكون واضحا إذا قلت أن الأمكنة الوسطية المتحولة، تلك التي تتأرجح بين الريف والمدينة، والتي لم تحسم فيها طرق العيش والتفكير هي التي تنتعش فيها الحوارات التي تجمع بين السرد والحوار، فتجد الشخصية التي تعبر عن ذاتها بمنولوج طويل إلى حوار الشخصية التي تعبر عن ذاتها بحوار قصير جنبا إلى جنب،

في مسرحية "حكاية صديقين" وهي عندي واحدة من أجمل المسرحيات التي عكست ظلال الحرب على شخصيتين عاشا معا محنهما وظروفهما هما في الصحراء يستدجيان ماء، نجد في صفحات كثيرة

منها شبه تساو في حوار الشخصيتين حسن وحسين، وكان الحوار يتبع دلالة الاسم، حتى من حيث الأسطر والجمل، وكان التوازي اللساني يعكس التوازي الإنساني، لا سيما وإن جملاً كثيرة تقول عنهما أنهما وجهان لعملة واحدة، خذ مثلاً على ذلك ص ٣٧٠ وما يليها من كتابه " عشرة نصوص مسرحية" - دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٤ . وخذ حوار محمود ومسعود في مسرحية " الشبيه" وهي ثيمة قريبة جداً من مسرحية "حكاية صديقين" فنجد جملها متناوبة الطول أيضاً.

ليس المهم طول الجملة أو قصرها، فمثل هذا القياس خارجي ولا يدل إلا على أن الشخصيات الكثيرة الكلام هي جزء من طبيعة وثقافة شعوب تريد أن تقول كل شيء عن طريق الكلام، ومثل هذه السجية نجدها لدى الشعوب الفقيرة ثقافياً، ومن طبيعة الاحداث التي تحدث في القرى والصحراء والمنافي والسجون، في حين أن اللغة واحدة من طرائق إختزال القول ولكن ليست طريقة الوحيدة لتبني كل القول، فالثقافة الحديثة المرتبطة جذورها بالمدينة اختزلت الكلام، واعتمدت العلامة والإشارة بدلاً عنه، وأصبحت الإيماء والإشارة والكلمة الدالة أسلوباً شائعاً بين الناس، حتى أن هذه الطريقة الإختزالية تعلم لطلبة المدارس وتصبح واحدة من أساليب التفاهم اليومية، بل وأصبحت طريقة اقتصادية، ولها تيارات واتجاهات، ربما ما نجده في المسرح الغربي الحديث من اقتصار الكلام على الفاظ قليلة، و جزء من هذه الثقافة المقتصدة والمكتفية، في حين أن العرض المسرحي هنا يستمر لأكثر من ساعة ونصف لاعتماد العرض على ثقافة وتكنيك الجسد ودور الميزانسين ومكونات الخشبة..

وبعد فهذه رحلة قصيرة ووجلة في عالم محيي الدين زه نكه نه الواسع والكبير والممتد لأكثر من خمسة عقود، والمنشور و المعروض ليس في العراق حسب بل في عموم البلدان العربية، هذا الكاتب الإستثناء واحد من أعمدة الثقافة العراقية، لم تحدده قومية ولم تؤطره لغة ولم يسيجه مكان، عاش كما ابتدأ مرتبطاً بأحزان وأفراح الشعب العراقي، هاجر عن مدينته بعقوبة بل أن احتل بيته، من قبل عناصر القاعدة، ولوحق لسنوات طويلة متنقلاً علناً وخفية بين مدن العراق، ومنعت مسرحياته كجزء من نضال المثقفين الديمقراطيين عبر عقود، اليوم يسكن، سكناً وكتابة في أحد أزقة السليمانية ، ومن هناك يواصل - وهو المريض - أصابة في شبكية العين كليهما، قد تفقده الرؤية تماماً - مسيرة الكتابة التي لا عمل له غيرها.

ترى كم هي شاقة هذه المهنة التي لا تسعف مريضاً ولا تسد حاجة، ومع ذلك يبقى مهووساً بالكتابة كأنه يطارد نصاً لم يلحق به بعد أو حلمًا لما يتحقق حتى الآن.

٦- الراوي

من الحكاية إلى الدراما

دراسة ونموذج

١

تسعى هذه المحاولة إلى وضع توصيف عام للخطوط التي سارت عليها العلاقة بين الراوي منذ إن كان مجرد فكرة في رحم القول الشفهي، وحتى تحولاته الأخيرة التي أصبح فيها متماهيا مع المروي له ومع المؤلف. والطريقة التي سارت عليها خطوات الراوي منذ ذلك الزمن المجهول وحتى اليوم ما تزال تنال من البحث والتقصي ما تجعلها طريقة في مناهج البحث النقدي المعاصر.

وحتى لا يشط بنا البحث نوضح نقاط أساسية في هذه المعالجة:

١- هي أننا بصدد إنشاء ترسيمة منهجية توضح أن الراوي ما زال قائماً وإن تغيرت سبل وأشكال ظهوره وفاعليته.

٢- هي أن الراوي بدا خطواته الأولى منعزلاً عن النص كشخصية حيادية - خارجية، ثم دخل النص بوصفه جزءاً من بنية النص.

٣- هي أن القيمة المعرفية والجمالية التي صاحبت ظهور الراوي في النص الشفاهي والمكتوب هي قيمة تشكيلية- لغوية، مما جعلت الدور الإجرائي الذي سلكته هذه القيمة في إغناء النص

مجسدة بشخصية محددة الملامح تغيرت تبعا لتغير أشكال وطرق تعبير الحكاية.

٤- أن وجود حكاية ما في أي نص تعني وجود الراوي، وكأنهما معا يشكلان فعل الحكيم الذي هو جزء من خاصية الإنسان ككائن حي .

في ضوء ذلك لا يصبح الراوي في هذه المعالجة شيئا مستقلا عن البنى المعرفية الأخرى، كالنص والمؤلف والسياق الاجتماعي والتراث والسبل الخاصة بسجايا الشعوب وتقاليدها ، بل هو جزء من هذا كله وقد اتخذ أشكالا تعبيرية خاصة بكل شعب ، وكما يشير أرسطو في فن الشعر إلى أن الحكاية كامنة في صلب كل موضوع ، بل يمكن القول أن الراوي هو أحد أهم الأطراف في تشكيل مبدأ فعل الحكيم عند الإنسان.

٢

إن هذا الشخص الذي نشاهده هنا أمامنا أو نسمع صوته، ممثلا كان أم مجرد راو حيادي -خارجي - داخلي ، هو رحلة تاريخية تمتد إلى آلاف السنين، كان نواة في رحم النص القديم، ثم تحول إلى كائن بشري حي في النصوص الأدبية والفنية .

ولأنه شخصية وفكرة معا فلم يستقر على تركيبة واحدة، ولا على تشكيل معرفي واحد، فنراه عبر رحلاته التاريخية وقد تغير جلده مرات عدة، وكأنه الشيء الوحيد الذي يجب أن يبقى في النص محافظا على

خصائصه القديمة، هل هو بنية قارة من تلك البنى التي شخصها فلاديمير بروب في فن الحكاية؟ .

في محاولتنا هذه نحاول ترسم خطى الراوي، منذ أن ظهر في أول نص يمتلك حكاية وهو ملحمة كلكامش قبل أربعة آلاف سنة وحتى النصوص الحديثة المكتوبة للمسرح أو للرواية أو للسينما.

ففي أول ظهور له كان صوت إله، كما نسمعه ولا نراه في نص كلكامش:

هو الذي رأى كل شيء فغن بذكره يا بلادي
وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من غيرها
وهو الحكيم العارف بكل شيء.

لقد أبصر الأسوار وكشف عن الخفايا المكتومة
وجاء بأنباء ما قبل الطوفان... الخ

يخبرنا النص الاستهلالي عن قدرات كلكامش بأنه هو: الذي عرف كل شيء، وهو الذي يمتلك الحكمة، وهو الذي لديه قدرة البصيرة، وهو الذي له إمكانية الكشف عن الغيب والأنباء وبما سوف يحدث :

١- صوت فيه شيء من الالهوية التي تتحدث عما حدث في الماضي عما سوف يحدث في المستقبل

٢- لا ينطق إلا عن الأفكار الكلية الكبيرة التي تحدد المصائر البشرية.

٣- له مساحة دينية - طقسية، هي مؤشر على الفعل المشترك بين السماء والأرض.

٤- لديه رسالة يريد إيلاؤها للناس.

٥- هدفه محدد في أن يجعل السامع متيقظاً لسماع حكاية كلكامش الأسطورية.

٦- مادته الروائية هي ما يحدث على الأرض، بوساطة ملك نصفه إله ونصفه الآخر بشر.

٣

النقطة الثانية للراوي في الحكاية جاءت من داخل النصوص الدرامية اليونانية وهي على ثلاثة أشكال

١- الشكل الأول تمثل في الملاحم اليونانية القديمة، الإلياذة والأوديسة.

وكعادة الملاحم لا تبدأ إلا بالغناء، مصاحبة مع الموسيقى:

يبدأ استهلال الإلياذة هكذا: "غنِ أيتها الربّة غضبة إخيلّيس بن بوبيلّيس المدمرة"

ويبدأ استهلال الأوديسة هكذا: "غنِ ربة الشعر عن الرجل الراحل الذي هام بجوب الآفاق بعد أن دمرّ مدينة طروادة المقدسة"

ميزات الراوي في هذه النصوص هي كما يلي:

١- أن الراوي بشراً ومغنياً وموسيقياً وأعمى. أي أن يكون شاعراً وأن يجيد حفظ الشعر لأن الملاحم والأساطير كلها إما شعراً أو كلاماً منغماً.

- ٢- أن يجيد الغناء والعزف الموسيقي وأن يشد السامع لما يتلو،
لأن رواية الشعر لا تقال إلا ومصاحبة للموسيقى.
 - ٣- أن يجلس على قارعة الطريق ليسمع المارة حكايته -أناشيده.
ولموقع الراوي في الطريق هو بناء هيكل شبه مسرحي من
مكان يسلكه الناس جميعاً .
 - ٤- تتمنطق لغة النص المروي حسب قدرات الراوي باللغة
الأسطورية ، وهدفه محدد برواية حادثة قارة معينة قديمة ،
الطريقة الفنية في روايتها هي المختلفة من راو إلى آخر.
 ٥. في الراوي شيء من قدرات الحكيم والعراف.
 ٦. يحكي عن الفعل المشترك بين السماء والأرض.
 ٧. المخاطب هنا هو الإلهة اليونانية وهي أنثى.
- الشكل الثاني في الأدب اليوناني القديم بدا مع نشوء الخطابة.
- واشترط أرسطو في الخطيب الذي هو الراوي جملة شروط منها:
- ١- على الراوي أن يمتلك شخصية قوية ومؤثرة وله قدرة على
السيطرة الكلامية والعقلية على المستمعين.
 - ٢- أن تكون له حجة قوية في ما يطرحه من رأي وأن له
موضوعاً يهم حياة الناس.
 - ٣- أن يكون فصيح اللسان واضحاً ، وإذا صوت جذاب، وقدرة
في الأداء تقترب من التمثيل، وأن يجيد التوقف في فواصل
الحدث والسيطرة على محاور النص، وأن يجعل الموضوع
مناسباً في أسماع السامعين.

٤- أن يكون له موقع مرتفع بين المستمعين أو في صدر المجلس وأن يجلس عليه.

٥- يحدد أرسطو العلاقة بين الخطيب - الراوي والمستمعين بقوله "أن نجعل المستمع أحسن استعداداً نحونا أو نثير حفيظته وأحياناً لجذب انتباهه أو لصرفه"

٦- أن يبدأ بداية مؤثرة تشد السامعين إليه.

٧- ليس شرطاً أن يكون الخطيب - الراوي شاعراً أو موسيقياً ولكنه يستعمل الكلام المنغم والأشعار في تأكيد غرضه ولذلك لا بد أن يكون على دراية بالموسيقى والشعر.

٨- بما أن موضوعات الخطب من تلك التي تتصل بحياة الناس اليومية أو من الأمور البرهانية والقضائية تطلب من الخطيب - الراوي أن يكون على شيء من الحكمة والدقة في القول والاقتصاد وعدم الأفاضة، والربط بين أجزاء الحكاية .

٩- أن ينتقل بصوته في الأداء من درجة إلى أخرى تبعاً لمواقع تسلسل الحكي والمشكلات التي توضحها الخطبة.

١٠- أن ينفعل الخطيب وفق سياق النص عليه أن يبكي السامعين وأن يضحكهم. فالسامعون كما يقول أرسطو للخطبة هم ليسوا مستمعين مثاليين، بل هم مستمعين كما نجدهم في الواقع.

١١- بما أن غرض الخطبة هو إيصال رسالة ما إلى مستمعين من الذين نعرفهم، لا بد من وجود مرسل ومرسل إليه ورسالة، وعلى الراوي أن يفهم هذا المثلث .

ونجد فن الخطبة في التراث العربي - الإسلامي من أكثر الفنون صلة بالدين وبحياة الناس بعد أن حرم الإسلام قول الشعر في

غير الغرض الديني، وما اعتماده النشر إلا من قبيل توسيع دائرة الخطابة ، هذا ما وصل إلينا من تراث كبير في الخطابة اعتمده الخلفاء من بعد الرسول وما زال معتمدا إلى اليوم في المساجد الإسلامية مثل خطبة الجمعة.

٤

الشكل الثالث الذي وصلنا من الأدب اليوناني للراوي يتمثل هذه المرة بوعي نقدي لموقع وأهمية الرواة في الثقافة. ذلك هو الراوي -الناقد.

في محاضرة سقراط وأيون في حدود ٣٨٨ قبل الميلاد بعنوان الراوية. يؤكد أيون أن أهل إبيداوروس يقيمون مسابقات الرواة على أنغام الموسيقى . ويلخص ارسطو ميزة الرواة بما يلي:

- ١- أن يكونوا على أنق حال ليبدو مظهرهم حسناً.
- ٢- أن يكونوا على اتصال دائم بطبقة من الشعراء لا سيما هموميروس.
- ٣- لا يستطيع الراوي أن يكون جيدا إلا إذا كان على معرفة وثيقة بالألفاظ.
- ٤- الراوي هو العراف عند ارسطو ولذلك عليه أن يجيد فن التنبؤ الذي هو عند الشاعرز
- ٥- أن الراوي يمتلك روح إلهام ربانية بثته فيهم لربة الشعر "ميوس" وإن الله نفسه هو المتكلم فيهم. وهو يحدثنا من خلالهم.

- ٦- الراوي مفسر للنص الشعري، كما هو ناقد له.
- ٧- أن يبكي الجمهور وأن يضحكهم.
- ٨- على الراوي أن لا ينسى من الذي يتلوّه، فالنص محكوم بمعنى مكتمل.
- ٩- أن يميز بين عازف وآخر ، وبين قول وآخر.
- ١٠- من كان راوياً ممتازاً كان قائداً ممتازاً.
- ١١- للراوي مسحة من المقدس فهو يتلو من روح الله.

٥

في الكتب السماوية ومنها القرآن الكريم نجد الراوي وقد ظهر بأشكال عدة:

الشكل الأول: هو الله نفسه وهو يخاطب إبليس .

لنقرأ في سورة الأعراف:

﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾

الراوي هنا هو الإله، هو الذي يروي قصة عصيان إبليس له أولاً ثم لآدم وللبنية ثانياً وهي رواية تتجه بخطابها لمتلقي القرآن أو المخاطب.

وفي هذه السورة نجد ثلاثة رواة هم على التوالي

الشكل الثاني: إيليس وهو يخاطب الله " كما ورد في النص القرآني "

﴿ ثُمَّ لَا تَجِدُهُمْ مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَنْ شَمَائِلِهِمْ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ

شَكِرِينَ ﴾

الشكل الثالث: آدم وهو يخاطب الله بعد أن خرج من الجنة كما ورد

في النص القرآني "

﴿ قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴾

الشكل الرابع: النبي محمد وهو يخاطب مستمعي القرآن. أي أن النبي

يكون راويا ثانيا للرواة الأوائل. وكل من يقرأ النصوص الدينية يتلبس

دور الراوي، هذه هي ميزة الرواة السماويين أصحاب الرسالات

الكبيرة..

خطاب الثلاثة الأوائل مكانه السماء والمستمعون لها هم الملائكة،

بينما خطاب محمد مكانه الأرض والمستمعون لها هم البشر.

هذه التبادلية بين السماء والأرض في موقع الراوي هي النقطة الكبيرة

التي أنزلت الراوي من السماء إلى الأرض لاحقاً، ومن النصوص الدينية

المقدسة إلى النصوص الإنسانية والأدبية.

ونلاحظ بدءاً أن كل الأنبياء رواة لكلام الله، وهذا يعني أن صفة

الراوي تتحول هنا من بنية مجهولة إلى بنية معلومة، مشخصة بنبي أو

بوصي .

وإذا انتقلنا إلى الأدب العربي ، الشفاهي منه والمكتوب فقد كان في عصور ما قبل الإسلام ، أي العصور الجاهلية والعصور الإسلامية الأولى معتمداً على الرواة، لم يدون معظم الشعر الجاهلي ما عدا المعلقات التي علقت على الكعبة، ولما نشطت حركة التدوين دون معظم الشعر عن طريق الرواة. كذلك الأمر بالنسبة للحديث النبوي وكلام الحكماء والأئمة المرسلين والفقهاء والمشرعين ، ومعهم الحكايات الشعبية والسير الشعبية والأقاصيص ومقطعات النثر والنحو وغير ذلك. ولم يعتمد، التدوين المدروس إلا في القرن الأول والثاني لتصبح قضية فكرية وفلسفية في القرن الثالث عندما نشطت حركة الترجمة الفلسفية والأدبية من اليونانية .

ميزات الراوي في هذه المرحلة المعقدة من تاريخ الأدب والنص الديني على درجة كبيرة من الأهمية، ندرج هنا بعض تلك الميزات:

١- أن يكون الراوي ثقة بين قومه وصادقا وأميناً وحافظاً جيداً للنصوص وغير ملحن في الكلام.

٢- أن يكون من أصول عربية أو من أصول تتقن اللغة العربية.

٣- أن يكون بين الرواة الآخرين.

٤- أن لا يعرف عنه شهادة الزور والكذب والنفاق والسرقة.

٥- أن يكون متديناً فيما يخص النص الديني، وأن يكون ثقة معتمداً فيما يخص رواية الشعر والنثر.

٦- أن لا يتعامل في نقل الأخبار والحكايات معاملة من يسترزق منها.

٧- أن تتفق روايته ورواية أكثر من واحد من الرواة الآخرين فيما يروييه ويدونه.

٨- أن يكون من سكان البادية حيث إتقان العربية ولهجاتها جيداً.

٩- الراوي في هذا الميدان ليس إلا شخصاً مثقفاً ، عارفاً بأصول النقل ، لا تصاحبه أية أفعال ولا يتقدم هو بالقول ما لم يطلب منه وفق صيغة أتبعها الخلفاء في جمع الحديث من أفواه الناس.

فيما يخص رواية الأدب لم يطلب منهم أن يكونوا على المستوى المعرفي الذي عليه رواية الحديث. من هنا تسرب مبدأ الشك الذي أسسه الغزالي ومن ثم أعتمده ديكارت إلى النص الأدبي وأعتمده الدكتور طه حسين في كتابه عن "الأدب الجاهلي" الذي شكك في صحة رواية العديد من قصائد الشعر الجاهلي ونسبه إلى الشعراء ، الأمر الذي أثار عليه حفيظة المؤسسات الدينية والجامعية في مصر. لأن مبدأ الشك نفسه يمكن أن ينسحب على رواية النص الديني.

وعلى جانب آخر من المعرفة في أهمية الراوي فقد ترجمت كتب كثيرة من الأدب الهندي والفارسي وفيها رواية على لسان الحيوان والإنسان، كحكايات "رفسان هفرانه" الذي ترجم للفارسية والذي أصبح أساساً لعدد من حكايات ألف ليلة وليلة. من الكتب المترجمة إلى العربية حكايات ابن المقفع، وما رواه الفيلسوف ديدبا فيها، وفي الأدب العربي كتب كثيرة رويت على لسان الإنسان والحيوان ، كرسالة الطير للسهروردي والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي وفصول عدة من الأغاني لأبن قتيبة ورسالة الغفران للمعري ، والمقامات التي اختصت

ببطل شعبي من عامة الناس هو السروحي للأصفهاني لتتحول لاحقاً إلى رواية السير الشعبية كسيرة الظاهر بريس، وعنتر بن شداد وغيرها .

إلا هذه الكتب لا تجعل من " الراوي " بطلا شعبيا ولا رواية لملاحم عدا السير الشعبية والحكايات، مما يعني أن فرزا منهجياً جرى في العصور العباسية الأولى لمفهوم الراوي الذي تحول لاحقاً إلى بطل شعبي وإلى صوت يستبطنه الأدباء والعامة كي يقولوا على لسانه ما يمكن أن يكون أدبا معارضا للسلطان والمؤسسة الثقافية.

٦

تعتبر ألف ليلة وليلة مصدرا للكثير من المعارف والأفكار كانت وما تزال معينا لأعمال فنية ومسرحية وموسيقية في الغرب وفي الشرق، فيما يخص الراوي في حكاياتها فثمة راويان لها:

الراوي الأول هو شهرزاد، التي استخدمت فن " الحكى " أسلوبا للقضاء على نزعة شهريار الدموية، ولها بدايتان

- ١- ما تبدأ به كل ليلة بقولها: بلغني أيها الملك السعيد أن ...
- ٢- ما تبدأ به كل حكاية بقولها " اعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان " أو " وحكى أيها الملك السعيد أن ... " أو " ومما يحكى أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ... "

الراوي الثاني هو الراوي الشعبي الذي يروي في ليالي رمضان وبعض المناسبات الدينية هذه الحكايات.

٧- " البهلول " رجل السخرية المرة

وهب بن عمر الصيرفي

بدءاً يمكننا القول أن لفظ " بهلول " أكثر دلالة من لفظ " البهلول " فالنكرة تعميم بينما المعرفة تخصيص، لذا فما نعنيه بـ " البهلول " هو " بهلول " أي فعل التكتيت والسخرية، والنقد لذا فهو صفة وليس اسماً ولما غلبت الصفة الاسم أصبحت اسماً. " صفة الهلول " تحولت إلى اسم " البهلول " فبهلول ليس اسماً لكائن ما معين أو محدد وجد في مرحلة واستمر لحد اليوم، بل هو صفة لحال من الفعل الترفيحي الناقد وجدت أول مرة بفعل شخص ما ثم تنوعت أفعالها وأشكالها على يد آخرين فأصبحت صفة لأفعال النقد الساخرة من الولاة والنساء والحالات التي تقترب من الحكمة. لذا فما يرد في محاولتنا هنا من لفظ " البهلول " بالألف واللام يعني به الشخص الممثل. أما بدون ألف ولام " بهلول " بمعنى الصفة الدالة على الحال. فعندما نقول عن كلام حاد وناقد وساخر نقول " كلام بهلول " وعندما نقول عن كلام قيل مهما كان نوعه من السخرية من قبل شخص معين ومحدد فنقول أنه كلام البهلول. أي تميزا عنه عن الأشخاص الآخرين الذين يتكلمون معه وحوله. فالأول يرتبط المعنى بالحكمة، بينما الثاني فالمعنى يرتبط بالشخص القائل الذي يردد الحكمة أي " الممثل ". ولم يحدث هذا الفرق إلا بعد أن خرج فمرة بهلول من الصالات ومجالس الخلفاء ونساء السلاطين إلى الشارع العامة. أي أن الوظيفة المتغيرة تفترض تغيرا في الدلالة.

لذا لم يشهد الأدب العربي الساخر وجود امرأة ممثلة أو عيّارة أو شطارة أو بهلولة " بل توجد نساء شاعرات وقاصات وخطيبات. مما يعني إن هذا الفن فن رجالي. وأن الرجل بحكم موقعه الاجتماعي هو الذي يقود ويقول ويؤثر ويمارس دور النقد والترويح والسخرية من الحالات المدانة. كما أنه هو الذي " يشخص".

ترتبط لغة بهلول الساخرة بالجنس دائماً، بمعنى أن وجوده الساخر جزء من ثقافة الجنس، وليس من ثقافة السياسة أو الاجتماع إلا في مراحل لاحقة. أي عندما تحول من شخص ما إلى ظاهرة.

لم نعرف بالضبط الغاية من وجود البهلول إلا أنه المعادل الموضوعي لما يقال في قصور الخلفاء من شعر لذلك ارتبط البهلول بمجالس النساء وبالمواقع خارج الديوان الرسمي ميدانه الشاعر ومادته لسان العامة.

لم نجد في الأدب العربي نموذجان لـ "بهلول"، أحدهما ابيض والثاني اسود، وهذا يعني أن اللون لا صفة سياسية او فنية له وإن تشير بعض المصادر إلى لون البهلول بأنه من عامة الناس ولكنه امتلك الحكمة والقول الحاد المقتصد. بل إن البهلول هو شخص من الهامش الاجتماعي، وهو المكان الذي تتو فيه الفنون. ، هذا الموقع ليس له ديوان ولا مجلس بل مجلسه الشارع وصلات النساء سابقا وساحات الأعياد في مراحل لاحقة ثم المظاهر الشعبية للتعازي واحتفالات الأديان. وجمهوره من كل الأجناس وكل الأعمار مما يعني أن عليه أن يكون مفهوما من قبل الجميع لذا فالبساطة التي ظهرت على أقوله مقصودة بالتوصيل إلى كل الناس.

لم نجد في الأدب العربي البهلول أو اللاعب إلا متخفياً، وراء قناع. فالكوميديا لا تفعل فعلها في الشخصيات المكشوفة الوجه وهذه ثيمة اعتمدتها الكوميديا منذ اليونان وحتى اليوم . ولكن كان البهلول بوجه سافر أول الأمر لأنه شخص معين. ولما خرج من الصالات إلى الشارع تستر، لأنه تحول إلى ممثل لحالة. الفرق بين العلانية والتستر هو الفرق بين مهمتين: الأولى أن في الصالات يعرض فنه للخاصة لذا فهو جزء من تكوين البلاط،. الثانية أنه عندما ظهر للشارع تستر لأنه تحول من الخاص إلى العام ومن القول المؤيد المرفه إلى القول الناقد. الشارع يحتاج دائماً إلى صوت مقبول معترض، بينما الصالات تحتاج دائماً إلى صوت مؤيد مرفه. الفرق إذن في الاثنين هو أن البهلول ومن على شاكلته قد جرى تحول اجتماعي في الوظيفة الفكرية والفنية له. في الصالات كان لبس الملابس المألوفة أي أنه جزء من تكوين الديوان الثقافي، بينما في الشارع بدا يرتدي ملابس الأعياد المزركشة ومغطي الوجه والجسد ويصطحب قرداً أو قطة أو كلباً أو أسداً وبه يجعل الشارع مكاناً للقول أي أنه يستعمل اللسان المجهور. وجمهوره المختلف يحتاج إلى أدوات تعينه على التوضيح.. وهذا يعني ان الكوميديا من الأفعال البشرية، بينما التراجيديات مزيج بين أفعال الآلهة والبشر لذا لم يعرف الأدب العربي التراجيديات ليس بسبب أن مجتمعاتنا العربية كما يقال لا تعرف الصراع الطبقي، وإنما لان مجتمعاتنا العربية كانت مغطاة باللغة وبالشعر وبالدين لذا حملت اللغة كل أنواع الجدل..

لم نجد في الثقافة العربية القديمة نموذجاً للبهلول وإنما وجد في العصور العباسية. أي في مرحلة نمو مجتمع المدينة التجاري والثقافي

فالبهلول نتاج اجتماعي للحياة اليومية الممتلئة بالمفارقة والسخرية والنادر والمألوف والعادي. وارتباط البهلول بالوفرة وبالشحة ، هو جزء من تبادل القول عن الأغنياء والفقراء ضمن السياق، وعن الحب وعن الكرة عن كل ما شأن أن يكون متناقضا مع الآخر. لذا فالبهلول وجه اجتماعي ساخر يستعمل الأغنية والأمثال والحكم والأقوال الشفاهية وما سطره الأولون. أي أنه نموذج للثقافة الشعبية العامة تلك التي تكون في مرحلة أدنى من مستوى الثقافة المدونة. والثقافة الدينية والثقافة الشعرية والخطابية وغيرها من فصيح اللغة والحال. الأدباء الكبار وحدهم من زاوج بين اللغتين لغة العامة ولغة الخاصة، لعل الجاحظ في بخلائه واحد من هؤلاء. وربما ترتبط مقومات الحكاية الساخرة في إطار العمل الشعبي ومفارقاته بالبهلول وقد أسست لاحقا أو متزامنة مع بد القص الشعبي كألف ليلة وليلة تلك الحكايات التي جمعت فصاحة اللغة وفصاحة والمواقف.

الشكل الشعبي للبهلول رجل فكرة، ونموذج عام معروف بصفته وليس بشخصه، مادته مشتركة بين الجميع، ولسانه مستعار من لسان الحالات. لذا فهو صوت، ولغة، وفكرة وحكمة. طريقة عمله الطواف، والتجول. أي أن المكان المحدد المحصور يتطلب جمهورا ثابتا، جمهور غير ثابت، جمهوره جمهور الشارع. ولذا تكون بيده آلة ومعه حيوان، لا يظهر وجهه، كي يبقى في حال التماهي مع الفكرة، يجيد الصوت والغناء سريع البديهية، منكث، لبق، متسول باللغة، عيار، نمام، نقال وممتلئ بالحكمة.

تعد بنية البهلول نموذجا للعلاج النفسي عن طريق السخرية الشعبية التي كان الولاة والخلفاء يسرون بها عن أنفسهم. فهو يضحكهم ويبيكهم، وهذا فعل نفسي جسدي. ويقدم لهم النصائح ، وهذا فعل قانوني وعرفي، ويكشف عن طريق الحكاية لمن به مس من حب أو جنون بعض حالات الشفاء وهذا فعل إنساني.. وفي المحصلة ونتيجة لتراكم خبرته تحول إلى نموذج شعبي، لا يستغني عنه المجتمع، بل يخلقه المجتمع كلما مر بمرحلة انعطاف جديدة. لذا فهو حالة وليس شخصا معينا.

يعيش كلما كان هناك ظلم وخلفاء وملوك وشعوب مغلوقة. فنجده يعبر الأزمنة والأمكنة إلى بلدان أخرى . نشأ أول ما نشأ في بلاط الخليفة هارون الرشيد لثراء المرحلة وتنوعها ونموها الاقتصادي والثقافي ومن ثم وجدناه بأشكال مختلفة في مصر وفي بلاد الشام وفي المغرب وفي مراحل لاحقة على العصور العباسية. وما زال الناس ليومنا هذا يرددون أقوال البهلول التي هي ليست أقولا ثابتة أو كلمات قالها ودونت بل يستحضرون البهلول كلما كانت هناك مفارقة وقضية لا يحكمها منطق ولا سياق. فيرددون مقولة " وشكال البهلول"؟ وهي مقولة تجمع بين الاستنكار والقبول باعتبار أن ما آلت إليه نتائج الحدث ليس كما كان متوقعا في سياقه العام.

في الإطار الثقافي نجد البهلول جزء من ثقافة شعبية هي غير الثقافة الرسمية والمدونات وفيها نغمة معارضة للدين عندما يستعمل مفهوم السياق المغاير للنص لغير سياقه الديني ونستطيع القول أن مفهوم مقولة " شكال البهلول" تتصل بالزنا والفسق والحرام أحيانا وبالصدق المخالف للسياق العام وبالغرائبية والعجائبية تلك التي تبهر الناس والمستمعين ولذا

لا مقولات له بل جسد حالة ثقافية عامة يمكن أن تسير إلى جوار أو خلف أو غير معلن عنها مع الحكاية العامة. فهو جزء من النصوص المسكوت عنها تلك التي تجد نفسها تظهر عندما تكون ثمة مفارقة قد حدثت.

يضعنا السياق الفني لنموذج البهلول في الثقافة وفي العرض الذي قدم أننا بصدد وضع ترسيمة ثقافية – فنية لأشكال العرض سابقا لا يمكن أن نطلق عليها مسرحا ولكن من الممكن القول أنها جزء من دراما القول اللغوي، فالثقافة العربية المعتمدة كلياً على اللغة العربية ضمنت هذه اللغة دراما الصراع الاجتماعي فكانت اللغة حاملة وعاكسة لهذه الدراما وقد سعى المسرح العربي منذ السبعينات إلى تجسيد القوة الدرامية في اللغة من خلال نصوص تحمل الحياة الاجتماعية والشعبية منها مسرحية مجالس التراث للفنان والمخرج قاسم محمد ومنها بغداد الأزل للفنان نفسه ومنها مقامات أبي الورد لعادل كاظم ومنها السؤال لمحي الدين زنكنة وغيرها من تجارب مغربية لدى الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد؟

في هذا العرض حاولنا أن نجسد الظاهر قبل اللغة وأن نعطي لمدخل الفعل الشعبي قيمة الفعل البصري بمعنى أننا نمثل ونشرح ونقول ونعلق كما لو كنا في سوق عربي قديم يحمل سمة مسرح معاصر.

في إطار التعرف على الأشكال الدرامية الشعبية التي كانت تشكل جزء من الثقافة العربية في عصورها المختلفة تبرز شخصية البهلول كواحدة من الشخصيات الحاملة لفكرة الفرجة تلك الفكرة التي تنبه لها المسرح الملحمي مؤخراً وعدها شكلاً مسرحياً شعبياً محملاً بدلالات

العرض الشعبي . البهلول شخصية حقيقية، عاش في فترة هارون الرشيد وشهد حكم ولدية الأمين والمأمون وأدرك ابنه الثالث المعتصم . ونتيجة لما شهده العصر العباسي في زمن هارون الرشيد من ازدهار ثقافي وفكري ، جعل من الحياة الشعبية مصدرا ثقافيا ثرا وغنيا . في هذه الفترة برزت أشكال عدة للشخصية الشعبية المضحكة في مجالس الخلفاء وفي الأسواق منها : العيار ، أبو الشمقمق ، أبو الورد ، أما الأشكال الفنية فمنها ما جاء على لسان البشر والحيوان منها حكايات ألف ليلة وليلة ومنها ما جاء محملا بالفلسفة منها مقولات وحكايات الفيلسوف الهندي بيدبا .. شخصية البهلول شخصية بلاط وشخصية شعبية في آن معا ، أي أنها تعيش مع الخاصة ، وسميت في فترات: مضحك الخليفة. أي الشخص الذي يسري الخليفة في ساعات محنه ، ومن ثم ينصحه ويرشدهم دون أن يكون ذلك متصلا بقضاء أو مشورة أو مجلس خاصة الخليفة. وفي الوقت نفسه يتصل بنساء الخليفة ، فيعرف عنهن الكثير ويسهل أمر من لها مشكلة ويعرف أبناءه ، وينصحهم بما هو مفيد دون أن يبلغ الأباء عن حياتهم ، كما يسهل لهم أمر نزواتهم ويخلق الأعداء لمشكلاتهم. كما يضحكهم ويسري عنهم . وله حرية الحديث مع أي شخص في البلاط، والتعليق على أي حادثة أو فكرة حتى لو كانت لخليفة أو وزير. وله بعد ذلك حرية التدخل في لحظات الأزمة السياسية ، كي يقول شيئا ما، لا يبدو مقبولا أول الأمر لكن الأحداث تؤكد ما قاله فتنتلق كلمة على لسان العامة " شكال البهلول " ؟ أي أن ما سبق ورفضتموه من قول البهلول تأكدت صحته .

هذه الحال تؤكد على ثقافة الحس الشعبي وخبرته وترفض العامة ضمنا الحس الديني القدري - الغيبي .. فالناس تؤمن أن حياتها مسيرة

وليست مخيرة، وأنها محكومة بقدر سماوي يحكم حياتها، وبقدر أرضي يمثله الخلفاء والأولياء يسرون شؤون حياة الأمة. البهلول يغاير مسيرة الإله، ومسيرة آراء الحكام والولاة. أنه صوت شعبي يعتمد لسان العامة الناقد و له في صياغة النوادر ومخالفة ما يقوله السلطان مسعى ثقافي، والسعي لأن يكون هذا الصوت هو القانون السائد المناهض لقانون القمع والمنع. هو الصوت الذي يدعو العامة لأن يفكروا بأنفسهم لا أن يجعلوا غيرهم يفكر عنهم. وأن يقولوا ما يخالف رأي الولاة - القدر حتى لو كان ذلك فيه حياتهم. وعليهم أن ينسبوا ما يقولونه للبهلول الذي هو بمنجى من كل عقاب باعتباره مضحك الخليفة ومن حاشيته ومن العارفين بأسرار الأسرة الحاكمة ولذلك ليس من السهل على الخليفة أو وزرائه رفض ما يقوله البهلول خشية أن يفضحهم بتأليف النكات عليهم وتعرض ما خفي من حياتهم الماجنة أمام الناس ولذلك يتحاشى الناس الكبار لسان البهلول السليط والناقد. لذلك عندما تظهر نتيجة حدث ما مغاير لسياق العرف والتقاليد والقدر المرسوم يقال: ... شكال البهلول ، أن البهلول دائما يقول ما يخالف ما يقوله الدين وما يقوله الخلفاء والولاة والسنة.

المشهد الاول

شكال البهلول بلي	بلي يلبول بلي
سمعوا شيكول البهلول	بلي يلبول بلي
الله ينصر السلطان	صاح الديك بالبستان

ويحفظ من شره النسوان	بلي
صاح الديك بالسكتة	كلمن نايم يم مرته
لازم يكتب للسلطان	حتى ياخذ بركته
وتدرون شكال البهلول	بلي
صاح الديك فوك السور	ماظل عدنة شي مستور
فوك إزورور وجوه زورور	وتدرون شكال البهلول
بلي	
صاح الديك يا نفسي	كله تبجي عا الكرسي
كل واحد كرشة مترين	مخيسنة بس يفسى
والله يساعد الكرسي	لو يدري شكال البهلول
بلي	
صاح الديك عزيزي	لازم تحجي إنكليزي
حتى بنشرات الأخبار	تعرف زيزي من طيزي
وتدرون شكال البهلول	بلي

المشهد الثاني

أنا البهلول أحكي وأقول، احكي عن المخفي وأكشف المستور،
ولساني ما يوقف عند حد ولا سور. أنا البهلول أحكي وأقول أعرف ما
يخفي السلطان وما في فكر النسوان، أنا البهلول عندي حكايا وأقوال منذ
الآزمان. لساني طويل أنا البهلول، شخص من هذا الزمان ومن كل
الآزمان لا أسم لي ولا سلطان. نغل وأبن نغل ما أعرف بيا زمان جئت

وبيا زمان أموت، لا وطن عندي ولا مكان. أبيع حكاياتي للناس وأغادر دون أن يعرف بي الناس ، أنا البهلول طيف للنائم أجي وطيف للحلمان بحر النسوان، وطيف لما عنده حل لمشكلته. أوصف كل الأدوية للعقم استعملوا حبه لقوه الباه، للحبالة. للطلاق اخرجي عارية بين الرجال، للحب اقرأي سورة ياسين عشرين مرة، اسمعي ما تقصه شهرزاد على شهريار، للشبق اسمعي أقول الشيخ النفزاوي وقرأ ي عن النكاح السفاح والنكاح الحلال، أنا البهلول ما أعرف لي لا أب ولا أم جئت لهاي الديرة من بطن التاريخ وأغادر هاي الديرة وما عندي مكان، أبات بالشوارع، وأنام فوق السطوح، وعندي تعويذة أكشف بها كل المستور، أنظر هناك وشوف ذلك السلطان يمارس الجنس بالخفاء ويا بنت الوزير وعندما يتقرب منه الوزير، يدعي السلطان أن يعلم بنته الدين. أنا البهلول اعرف كل اسرار النسوان، هاي اللي مشكلته بحرها المجنون وهاي اللي بعيونها الطائرة، وهاي اللي بخلفيتها. المكورة، واعرف هذا ابن السلطان مشكله ب... أوصف له الأدوية اللي تطول ... لكن ما فيه فائدة لكثرة شوقه للصبيان. أنا البهلول أحكي حكمة وأقول يا ناس يا عالم ثوروا بوجه الطغيان وانسوا الظلم والجور وتعالوا نتسلى وياكم عند السلطان، فالليلة سكران وغدا صحيان، وعندما ينام طلبوا منه كل ما عدكم من مشاكل ما محلوله، أنا البهلول أحكي وأقول للعالم، يا ناس اسمعوا لا تأمنوا عليكم حاكم جائر، ولا سلطان النسوان، إذا كانت عدكم مشكله صعبه هاتوا نسوان السلطان واحكوا إلهن مشكلتكم وتركوا الباقي علي .

المشهد الثالث

أشكو إليك يا بهلول من كثرة عيالي وقلة زادي، فأنا كما تعرف شيخ ويصلي خلفي جمع كثير ومع ذلك أخرج للسوق لأشتغل حمالاً بالسوق كي أعيش أولادي الذين لا أعرف أسماءهم من كثرتهم. ولا أعرف أين أنام في الليل مع الصغيرة حيث أحب أم مع الكبيرة التي كانت فاتحة عهدي بالزواج. تعبت يا بهلول من حياتي وأفضل الموت على الباقي أسير الكد والجور. فقد انكسر ظهري تزوجت بواحدة وفي أول سنة جاءتني بتوأم، ثم تزوجت بثانية كي ارتاح من العيال فجاءتني هي الأخرى بتوأم من ثلاثة، شكوت لأبيها من كثرة عيالها فأخرج الأب لي عشرين طفلاً بين الشهر والعشر سنوات. قال هؤلاء كلهم من أم زوجتك. هربت وبعد شهرين تزوجت بواحدة ثالثة، وبدون أن أدري جاءتني بتوأم أيضاً قل يا بهلول هل العلة في عيري الذي لا يقذف إلى التوائم أم نسائي اللواتي لا يلدن إلا التوائم؟

- الحقيقة فيكم أنتم الاثنين. أنت لا تستدل إلا على موطئ التوائم في رحم نسائك، وهن يكثرن من الاستلذاذ بما تقوم به معهن فتطيل المكوث تحتك أملاً في أن يحملن ويكبلنك بقيود الأولاد.

- ما الحل يا بهلول؟

- تزوج بقحبة

- بقحبة يا بهلول وأنا الشيخ الذي يصلي خلفي جمع كثير من الناس

ومعروف بكدي وتعبي؟

- أقول لك تزوج بقحبة تتجو مما أنت فيه.

- ألا يوجد حل آخر؟

- اسمع، القحبة تكون أولاً أملح من نسائك. فهي باسمه ضاحكة لا تكشف بوجهك كلما أتيتها. ثم أنها تتزين باستمرار لا تعرف قبحها فهو تحت مساحيق الألوان.
- وتكون ثانية نظيفة، تأخذ نفسها بالتنظيف مما علق بها مما سبقك، لتمهد لما يأتي بعدك.
- وتكون ثالثة هادئة طامعة بما تعطيه لها من نقد أو مؤونة أو وعد بكلام منمق وجميل.
- وتكون رابعة إذا قلت لها يا زانية يا عاهرة لم تأثم، فالله لا يحاسبك لأك تقول الصدق ولا تكذب.
- وتكون خامسة تجتهد أنها لا تأتيك بولد أو بنت. عندئذ تكون في حل من الكد والتعب وتنام ليلتك وأنت خال البال من هم العيال.
- وتكون سادسة أنها تعرف أنك تعرفها، أنها قحبة، فلا تتكبر عليك ولا ترفع أنفها ولا تشتمك ولا ترعل ولا تغضب.
- ثم سابعا تعطيك أنا ردت من دبرها أو من كسها ، من فمها أم إبطها، نائمة على بطنها أو على ظهرها. تضعه في كل مكان دون أن تغضب بل تزيدك بالضحك والكلام الغنج وتنظر إليك وأنت في عملك وهي في بال مريح وشوق.
- ثم ثامناً تعرف كل فنون النكاح : النكاح الفرنسي ، والنكاح الياباني والنكاح العربي والنكاح الأوربي، تجيد النوم على السرير ورفع الساقين إلى الأعلى، والوقوف في الطريق العام في زاوية وفمك على فمها. أو النوم على الجنب، أو النوم الجلوس. وتجيد كذلك الركوب وأنت نائم مستلق والصعود أنت متوتر فاتر أو متوتر قائم ، وتجيد المص واللحس وسكب اللعاب على المؤخرات والمقدمات.

- ثم تأسعاً لا تقوم منك أو تقوم منها إلا وقد قضيت حاجتك وحاجتها، فهي تجيد البطئ للمبطئ وتجيد التسريع للسريع.
- عاشراً أنك حتى لو تنكها وكنت تعباً أو عاجزاً يكفيها ما تعطيها من نقد ووعد بالعودة إليها في الغد، فهي لا تتكلم بما حدث ولا تفضح ما أنت فيه لغبرها خوفاً من أن تكون قحبة أخرى طامعة في كسلك وعجزك ونقدك.
- حسناً وأين أجدها فقد شوقتني إليها يا بهلول .
- بالتأكيد ستجدها في بيتك، فأنت متزوج من خمس نساء، طلقهن وستجدها من بينهن.

المشهد الرابع

أنا البهلول أحجي وأكول وبكل ديرة أصول
 اللي عنده مشكله يكول واللي ما عنده هم يكول
 أنا البهلول من أصل وجد
 اسمعوا مني حجي أصول.
 هو القانون وهو العرف اللي بنكول
 الليلة نحكي عن ما جرى وما صار
 الخليفة عيره مات من كثر النيك بليه أصول
 هو قاعد بالمجلس يحكم بين الناس ويفصل قضايا الحسبة والدين
 والمديون
 اجته فلانة الحلوه المزيونه كشفت عن المستور
 اتخربط خليفتنا من شاف اللي تحت المستور

المشهد الخامس

- أشكو إليك يا بهلول من صديقتي التي لا ترتاح معي إلا إذا أكثرت من التقبيل والعض والضرب والحلا، ولكني لا أعرف ما مواضع هذه في الجسد؟ فأنا مسكين يا بهلول لا حيلة لي مع النساء خاصة النساء الغربيات. فهن لا يستثرن إلا إذا أكثرت من العض والحلا؟ أنتبه أيها السائل لما أقوله لك. وأفظ قولي هذا ولا تدعه بين الناس فشر الدواء أن يتداوله العامة فلا يحسنون استعماله عندئذ تكون الطامة الكبرى كمن يجي ويكول أنا وبس.

- فمواضع التقبيل: هي الفخذان والعينان والشفتان والجبهة والسالفان والثديان وباطن الإذن والسرة وداخل الفرج والخاصرتان .
أما مواضع العض فهي: الوجنتان والسالفان والشفة السفلى والأذنان وأما مواضع الحلا أي الحك، فهي الأظافر فباطن الرجلين وباطن الفخذين

وأما الضرب باليدين فعلى الكعبين وظاهر الفخذين وعلى الساعدين وفيما بين الرجلين

تشرح هذه اللذات وتجسد

وللنكاح شروط في لذاته
غنج وغمز وغمرات وغريلة
قد اجتمعن لنا في ست عينات
وغض طرف وغزل بالعوينات

أو

دواء الحب تقبيل وشم
ورهب تذرف العينان منه
أو

رأيت الحب ليس له دواء
والصاق الثنايا على الثنايا

ووضع للبطون على البطون
وأخذ بالمناكب والقرون

سوى وضع البطون على البطون
وأخذ المناكب والقرون

٨- نقاط في مسرح المهجر

١- أود أن أسميه مسرح المهجر وليس المسرح في بلدان المهجر. كما لا أسميه مسرح المهاجرين

ولا مسرح المغتربين فكل اسم من هذه الاسماء له دلالة مختلفة. فما كان يسمى مسارح الهجرة ينطلق من طبيعة الهجرة التي لجأ إليها عدد من المثقفين العرب وهو يهاجرون إلى بلدان الغرب وأمريكا فاختلطوا بثقافة تلك البلدان وتعلموا في مدارسها واتقنوا لغتها بعد أن تعلموها في مدارسهم الوطنية ثم كتبوا فيها عن مشكلاتهم كمهاجرين باحثين عن العمل والحرية والحياة الجديدة فجاءت مسرحياتهم صدى لما يعانيه شخصياً أو جهوياً أو قومياً. في حين أن ما يكتبه مثقفين من غير المهاجرين العرب من شمال افريقيا ومصر ولبنان وسوريا، اعني به مسرح الهجرة للمهاجرين العراقيين تحديدا نجده يأخذ بعدا آخر هو مسرح اللاجئين في المهجر، وطبيعة مسرح اللاجئين هي غير طبيعة مسرح المهاجرين دلالة وموضوعا وبناء. وقد وضعت تشخيصات أولية لتوصيف مسرح اللاجئين العراقيين، تميزا عن مسرح المهاجرين.

٢- من حيث دلالة الأسم نجد أن مفهوم اللاجئين هو غير مفهوم المهاجرين، فنحن لاجئون نتيجة

أوضاع سياسية ولذلك نصنف كلاجئين سياسيين أو إنسانيين، بينما المهاجرين يصنفون كماهاجرين طالبا للعمل أو الدراسة. وتنطبق علينا بنية فكرية معينة وهي اننا ضحايا كوارث ومنها الكوارث الطبيعية والأوبئة. كل هؤلاء لاجئون وليسو مهاجرين، وقد تكون الهجرة مؤقتة ولبلد جوار حتى تزول لكوارث وتتحسن الاوضاع بينما الجوء هو تبديل

بلد بآخر وجنسية بأخرى وعليك ان تكون مستعدا لأن تندمج وتخرط في نظام معرفي واجتماعي واقتصادي جديد ولذا فتعليمك يرتبط بوجودك الجديد. بينما لا يشترط بالمهاجر كل هذه الشروط حتى لو اكتسب الجنسية الأخرى.

٣- من هنا نبدأ بتلمس الفروق بين مسرحين مهاجرين ومسرح لاجئين وبخصوص التجربة

لفناني المسرح العراقي وقد عايشنا جزء كبيراً منها هنا في أوروبا استطع أن اضع خطوطاً عامة لتوصيف هذه التجربة.

١- أنها تجربة غير ناضجة بعد فما كتب وعمل فيها لا يتعدى بضعة نصوص لم ترق لمستوى

المسرحية المكتملة ذات البنية الدرامية التي نعرفها عند كتاب المسرح العراقي. نستطيع القول أنها انعكاس لتجربة الغرب والتمحور حول الذات، والمعالجة المسبقة بصوت البند والبكاء والاستذكار واعتماد طريقة الخطاب المباشر، وخلوه النصوص من أي بعد فكري أو ثقافي أبعد من التذكير بما حدث للكاتب أو للشخصية وخلو النصوص من أي عمق حضاري يمكن أن يكون نموذجاً لتجارب أخرى يمكن أن تستعار في مراحل لاحقة، وإيقاع خيط الزمن مشدوداً بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية ولذا ليس من رؤية مستقبلية للأفكار.

٢- معظم الذين يخرجون هذه التجارب هم كتابها وممثلوها ولذا فالصدق محدود بالشخصية نفسها

وليس بالتجربة حيث الضمير يميل إلى الفردية والذاتية وليس إلى الجماعية والشمولية. كما أن الأحداث تتجزأ تبعاً للملامسة المشروعة بين ما حدث ونتائجها على الجسد أو اللغة أو الذاكرة أو استدعاء

المواقف المتشابهة لدى الآخرين لذا تتحول النصوص إلى حكاية معادة مقروءة ومعادة وممثلة ومسموعة ولذا ليس من تجديد أو جديد فالناس يأتون لمشاهدة اجزاء من مآسيهم وماقهم وليوا لمشاهد مسرحية ذات بنية درامية تنأى بالتجربة الذاتية إلى مصاف التجربة الغسانية ويبقى بعد ذلك اضعاف نوع من الجمالية المؤقتة على العرض كاللغة الأخرى والممثل الآخر والقاعة الأخرى وقد يكون ثمة ممثل مستعار او متعاطف.

٣- تتمحور لغة الخطاب المسرحي في إطار المطالبية فتهين هذه الفكرة على بنية لغة وحوار النص،

وعندما تضغط الفكرة المطالبية على بنية النص تتحول المسرحية إلى خطاب أوحادي مفرد وهذا ما يجعل معظم النصوص مليودراما بصوت واحد بحمل تنبؤات لضمائر معتمدة على قدرة ممثل. ويشفع لهذه الطريقتي مبررات من أن المسرح العراقي يرتبط باللاجئ او المعاجر وهو غالبا ما يكون فردا، على العكس من الموسيقى والرسم مثلا ففي المسقى نجد طبيعة الآلة وتنوعها تتطلب عازفين عدة وهذا يتطلب نصا دراميا يؤدي بأصوات وإن لم تخرج اسهامات الموسيقى بالرغم ن جماعية الفنانين عن بنية المليودراما ايضا. في حين أن اللوحة الفنية تبقى تحاكي طبيعة الشاعر في إنتاجها لذا فالفنان التشكيلي وجد في موضوعات اللجوء والهجرة اضافة إلى فردانيته وشعريته المنسجمة مع طبيعة الإنتاج الفردي لعمله. على العكس من المسرح الذي يتطلب بنية درامية متعددة الأصوات تعالج ظاهرة من جوانب مختلفة وتبني موضوعها على عناصر درامية مختلفة ليس الصوت المنفرد فيها إلى جزئية من بنية كبيرة.

٤- ثمة نغمة مناطقية ترتبط بالجغرافية وباللغة وبالقومية وبالطائفة

ظهرت في مسرح اللاجئين

العراقيين، ثمة مسرحية كردية لا توصف بأنها كردية أو عربية إلا خلال اللغة فقط ويضاف إليها البيئة والأزياء بينما هي في كل مكوناتها مسرحية لا تختلف عن بنية عناصر أي نص آخر هذه النغمة الضيقة من التفكير بأن المسرح يحاكي قضايا قومية أو جغرافية حسرت الفكر في ميدان ضيق وجعلت منه صوتا محدود التجربة في حين أن المحلية هي عماد وبناء العالمية ولكن كيف نستطيع تحويل تلك المحلية إلى عالمية نحن محكومون بما نراه نحن لا بما تراه الثقافة . وهذه نقطة مهمة ليس مجال الحديث عنها ولكنني أشير إلى جانبين منها فقط: فما أعنيه بالثقافة هو مجمل البنية الأنثروبولوجية والمثولوجية للشعب و إبراز خصوصيتها باستخلاص الرؤية العالمية منها

٥- الثانية أن لاغة لمثل هذه الرؤية إلا لغة الإبداع ولذا عندما

تترجم لا تأخذ الترجمة معها اللغة التي كتبت بها.

٦- ويمكنني ان اتحدث عن تجربة خاصة بي فقد الفت وانا خارج

وطني ثلاث مسرحيات وكتبت

اوبريتا جديدا ولذا اجد نفسي اقرب لتطبيق ما وصفته من خصوصية

لمسرح المهجر مع العروج على نماذج لكتاب وتجار آخرين شاهدها أو

قرأتها. فعندما كتبنا انا والدكتور عوني مسرحية مقتل الحلم الثالث في

عمان عام ١٩٩٣ كان امامنا الوضع العراقي بعد حرب الكويت ووضعنا

نحن المثقفين كمهاجرين او الامر للاردن قبل ان نطلب اللجوء في بلدان

أخرى. وأمامنا الشخصية المحورية الشخصية الآخر وقد لخصناها

بالحاكم. واعطينا لرؤية الشعب زرقاء اليمامة أما المادة التي تتداولها

هذه الاطراف الثلاثة فهي الوضع العراقي مشفوعا بما نعاني نحن منه كمتقنين وما نراه من أفق مسدود للعراق وهو يدخل نفق الصراع عالميا. ٧- كانت الفكرة أن لا نكون مؤلفين بقدر ما نستجمع مع صوتينا

اصواتا اخرى لكتاب آخرين

يشاركون معنا في الموضوع، وكانت الفكرة أيضا أن ما يحدث في العراق اليوم ليس وليد ظرف محدد نتج عن حرب فقط بل هو وضع مؤسس على ايدولوجية تدميرية لكل بني المجتمع الفكرية والثقافية والسياسية والعقائدية ومن هنا جئنا بنصوص لكتاب مختلفين ومن مراحل مختلفة ودمجناها في رؤيتنا لما يمر به العراق وما نر به نحن. ثم برزت لغة الخطاب الذي يجب ان يسود المسرحية فباي لغة نخاطب الحاكم الجائر كي يفهم ما نريد؟ اهي لغة العمال والفلاحين التي تعودنا عليه مشفوعة بمطلبية وواقعية انتقادية كما كانت لغة مسرح الخمسينات؟ فقد وجدنا أن مثل هذه اللغة خانت نفسها عندما وقفت عند حدود تلك الفترة ولم تتطور تبعا لاغيدولوجيا التقدمية بما ينسجم وعلوم الحداثة ورؤية الحداثة ايضا اعني طبيعة مكونات السينوغرافيا والافراج والتمثيل التي نأت بنفسها عن ان تكون صياغة مباشرة لموقف ما ضد موقف.

هل نخاطب هذا الحاكم الجائر بلغة المعارضين من السياسيين والعسكر فنلجأ إلى انقلاب بان نجسد ثقافة العسكر في انقلاب او ثورة مسلحة فمثل هذه اللغة فهمها هو وانقلب عليها ودمجها بتركيبة فكرة انقلابية فبدت تماما جزء من ايدولوجية الهيمنة لذا لا يمكن لنا ان نغير وضعنا بلغة مستعملة يعرف هو احسن منا السبل لقمعنا باللغة نفسها وبالادوات نفسها.

هل نخاطبه بلغة الشعر الغائبة الضمائر ونجعل كل ما فيها محلقا شعريا طافيا في سماء وبحار اللغة وكأننا نحلم ونحن نرتدي أكفاننا أو نذهب للصلاة ولكننا لانج مكانا نصلي فيه .هذه اللغة المحلقة العالية التي يشترك فيها كل الناس دون أن تكون لاحدهم مما يعني ضياع ملامح الشخصيات وابتعاد عن اللغة المحسوسة والمعاشة واليومية والمألوفة وهو ما نريد أنيسمعه المشاهد ويتفاعل معه.

وجدنا أن كل هذه اللغات عاجزة عن اقناع الحاكم بانه على خطأ أو انه مجرم وظالم لذا لجأنا إلى مخاطبته بلغته هو بلغة طبيعة نظامه والمستعمل منها لغة العسكري والضابط والمحتل والنبوءات واستشراف الرؤية وبناء المستقبل على ما يحدث في الحاضر وعلى لغة تعتمد الخطاب الفردي للحاكم والخطاب الجماعي للشعب.

ثم وضعنا تخطيطا لمعنى الاسم مقتل الحلم الثالث.

المسرحية مبنية على فكرة الحلم بالتغيير وكان المخطط يسلك ثلاثة طرق /احلام للتغيير

الحلم الاول هو ان يتغير الحاكم بنفسه بعد ان عاش الهزائم والاتكاسات وتدمير الشعب وكثرة ما قتل وما سجن ولكن مثل هذا الوعي الذاتي للمرارة التي يعيش فيها لم يحدث فالحاكم واديولوجيته كانت تمعن أكثر في سلوك طريق الشر ضد الشعب ففشل مثل هذه الحلم عندنا ويأسنا من أن الحاكم سيتغير بنفسه أو من تلقاء نفسه.

الحلم الثاني هو ان تقوم دول الجوار العربي والقوى الوطنية بتنبيهه هذا الحاكم لجرائمه ضد الشعب وان يقرأ الحاكم نفسه تجارب التاريخ العربي والعلمي وسيجد أن الطريق الذي يسلكه لغيذاء شعبه سبق وان

فشل تاريخيا ولكن مثل هذا الوعي فقدناه ايضا فمثل هذه الايديولوجيات القومية والدينة قاصرة الرؤية عما يحدث للمستقبلها.

الحلم الثالث هو ان يأتي التغيير من عدة شعب منها ما هو داخلي معارض وقد وجدنا ان مثل هذا الطري قافرغ من قواه الذاتية وعناصر قوته كمنت في تعدده وتشتته وتبني بلدان الجوار له ولكنه عنصر مهم في التغيير بالرغم من انه ليس الحلم كله، وهنا برز دور العامل الاجنبي وكانت الارض ممهدة عالميا وامميا له وهو الحرب والغزو وتجييش الجيوش وهذا الجانب من الحلم لم نكن نرغبه ولا نستطيع تجنبه فتصرفات الحاك كانت تمهد له. وهنا بدا الحلم الثالث يؤسس لجرثومة مقتله أيضا فلا المعارضة التي استلمت الحكم قادرة على صياغة خطابها لوحدها ولا الاجنبي المحتل قادر على تأسيس منظومة معرفية تنسجم ورؤية العراقيين للمستقبل المقتل هو في ان الطريق الثالث لم يكن طريقا شعبيا ولا ثوريا ولا انقلابيا ولا تصحيحيا ولا تغييرا بل هو طريق المخاطر الجديدة المنفتح على احتمالات استئناس الحاكم او تعدد الحاكمين أو التلاشي كبلد تهدده مخاطر التقسيم.

هذا كان حلمنا في عام ١٩٩٣ ونحن مرضى بالقلب عوني يستعد لدخول المستشفى لاجراء عملية في القلب وأنا أراجع يوميا المستشفيات تجنبنا لحدوث جلطات اخرى هل كان وضعنا الذاتي منعكسا على رؤيتنا نعم ولا في آن معا.

٩- الفنانون العراقيون المغتربون والمسرح

I

قد لا أكون مغالياً إذا نوهت عن ظاهرة قد لا توجد لدى مثقفين مغتربين مثل المثقفين العراقيين وهي أن كل مثقف عراقي مهما كانت ميادين عمله، يفكر بالمسرح، مشاهدة وكتابة وعملا. ربما هي حاجة مضمرة عن أهمية الحوار، وربما هي جزء من ظاهر الاحتفالية التي تميل إليها الثقافة العراقية، بوصفها مظهرا اجتماعيا، وربما أن المسرح ونتيجة لفقداننا الحوار فيما بيننا، يصبح تعويضا ثقافيا، وقد يكون الأمر جد مختلف إذا ما عرفنا أن النص الأدبي يبدأ بالحديث عن ظاهرة ما يراد بها أن تكون نقدا أو احتجاجا - وموافقنا كلها تصب في هذا الباب - فنلجأ إلى المسرح، وقد يكون الأمر غير ذلك، إنما هو المسرح ذاته : تكوين جماعي يمارس الممثلون فيه هويتهم من خلال عرض لمشكلات يمر بها الجميع فتجد نفسك في الغربة وقد أعاد عليك الممثلون أرضك وناسك ومشكلاتك وهموم بيتك. هي اذن رغبة دفينة لا نعرف ابعادها يشكلها المسرح لنا ثانية كما لو كانت ثيما تتصل باللاوعي الجمعي للمهاجرين العراقيين وفي السنوات الأخيرة تحول المسرح لدى عدد كبير من المثقفين العراقيين إلى هم يومي وكتابات لم تعد العلاقة في مفرداتها بين ما كان وما سيكون بل أعادوا فيها صياغة الأيام الماضية بإطار من السخرية والمواقف المفترقة.

وبحكم متابعتي الطويلة للمسرح العراقي بشقيه العربي والكردي في الداخل وفي الخارج وكتابتي فيه: أربعة كتب نقدية وعشرات المقالات

التي تنتظر الجمع في كتاب، وقفت فيها على فترة تطول إلى أكثر من ثلاثين سنة، أجد فيما يرسله الأصدقاء الكتاب من نتاج مسرحي، ومن دعوات لمشاهدة العروض هنا في هولندا وبلجيكا، أو هناك في دول عدة منها، ألمانيا إنجلترا السويد الدنمارك. أجد أن الكتابة للمسرح تعويض عن حوار مفقود بين الفئات الاجتماعية. ومجال ، يقول المؤلف من خلاله رأيا لا تحتمله القصيدة لكثافة لغتها ولكثرة استعاراتها، كما لا تحتمله القصة لقلة نشرها وقرائنها. في حين أن المسرح له كل الحواس القارئة. لذا ففكرة الحوار مع الآخر تكوين معرفي برز كحاجة ثقافية في المرحلة الأخيرة. وكأنه تعويض عن صحيفة أو منبر ثقافي أو ندوة. ففي كل مشاهداتي للعروض المسرحية التي اتفق معها أو اختلفت أجد أن المسرحية العراقية تحاول أن تكون موجودة رغم الضيم والشحة وضعف الفنية. ووجودها لا يتصل برغبة فنان بقدر ما يتصل بوجود فنانيين لم إن لم ينارسوا الفن المسرحي تشحب وجوههم وذاكرتهم وربما يفكرون بما هو الأسوأ.

II

لقد لخص الروائي العراقي غائب طعمة فكرة الحوار بين فئات المجتمع العراقي عندما جعل ثيمة " الحوار "الثيمة الاساس التي شمل بها كل رواياته، ابتداء من النخلة والجيران إلى الركب. بأن جعل من فئات المجتمع العراقي أصواتا عدة لخصها "بخمسة أصوات" لصبح العدد "خمسة" ثيمة مشتركة في النخلة والجيران والمخاض والمركب والقربان والمرتجى والمؤجل وبقية أعماله . مما يعني أن الرواية لا تجد مناخها الاجتماعي، إلا متى ما وجدت شرائح المجتمع موجودة على مسرح

الأحداث وتستطيع المحاوره فيما بينها. فالحوار في الحياة الاجتماعية العراقية كان موجودا ولكنه حوار غير طبعي احيانا حيث اخذ في التوجه السياسي طابعا دمويا في حين انه في الثقافة كان حوارا اجتماعيا يكشف عن الطبيعة الخفية لتركيبه مجتمع عاش منذ الاف السنين على تجاوز القوميات والاديان والأجناس والاعراق فارض الرافدين لم تكن يوما بعيدة عن هذه التشكيلة الانسانية مما مهدت حوارا حضاريا عريقا منذ زمن طويل.

المسرحيون العراقيون في المنافي ، وبعد أن افتقدوا الحوار السياسي فيما بينهم. بدعوا في الكتابة المكثفة في المسرح. ناقلين حاجاتهم الفكرية إلى ميدان العمل الأدبي. فنجد محمود البياتي وهو القاص يكتب الحواريات الأدبية مشبعة بالفكر الناقد والساخر ، وفيها يحقق حضورا أدبيا مهما فيما لو وجد من يؤدي هذه الأعمال التي تشبه البرقيات الطويلة المرسله من الخنادق الخفية للمعركة. وإذ يواصل الكتابة يجد في ثيمة المحاوره بين شخصياته الفنية محاوره منقطة بين فئات المجتمع يحاول من خلال المسرح ان يعطيها بعدا نفسيا واجتماعيا يعكس بالضرورة الوضع النفسي للكثير من الفنانين المغتربين.

ويكتب مناضل داود أطروحة الدكتوراه في إحدى جامعات أوكرانيا عن أثر الميثولوجي الكربلائي والقديم في الدراما الشعبية، معطيا للدرس الاكاديمي صورة انسانية عن طبيعة وتركيبه المشاعر الخفية لانسان الرافدين منذ كلكامش وحتى مأساة كربلاء دون ان يقف عند القشور الأدائية للاحزان الجمعية بل يقف عند التصور الانساني الدفين للحزن وهو يمارسه شعوريا ولا شعوريا فيجسد عبر تشخيصات ان فاعلية احزن التراجيدية ليست إلا فاعلية انسانية اعم من مفرداتها المنطوقة.

ويكتب عباس الجميلي أطروحة الدكتوراه من جامعة لندن عن التعازي الشعبية أيضا وأثرها في الثقافة المسرحية، أو هكذا اعتقد.

وتحاول الدكتورة لميس العماري منذ زمن طويل أن يكون ميدان اختصاصها المؤثرات الشعبية في المسرح معتقدة أن العرب ملكوا مسرحا من خلال الطقوس والمفردات الشعبية المنتشرة في الحياة وفي الثقافة. وللدكتور لميس تصورات منهجية قارة في هذا الميدان ولديها مساهمات في مؤسسات جامعية وأكاديمية عن ميدان المسرح الشعبي والكيفية التي ملك العرب فيها مثل هذه الجذور.

ويفعل الدكتور جواد الأسدي ما لم يفعله رجل مسرح آخر فقد تعود العمل في ظروف القسوة والشحة ليقدم مسرحا يجمع بين التحديث والتجريب معتمدا على بنية نص متكامل يؤلفه وفريق عمل مدرب، وتقنية عالية من المسؤولية والحب والاحترام. فقدّم نماذج مهمة في تاريخ المسرح العربي. منها انسوا هاملت وتقاسيم على العنبر والاغتصاب وماكبث والخادمتان وثورة الزنج وغيرها كثير. وتعتبر أعمال الدكتور الاسدي واحدة من شواهد الحداثة في المسرح العربي حيث يعتمد على تجاور القديم والحديث ضمن تركيبة تأليفية تقيس مدى تفاعلات المعاصرة في الحياة فالمسرح لديه ليس بقعة معزولة عن مشكلات العالم بل هو في صميم تركيبته وفاعليته المعاصرة. فقد عمل بعد مغادرته العراق في لبنان مع المقاومة وفي سوريا حيث حط رحاله في القاهرة وفرنسا والسويد وغيرها من بلدان العالم.

ويواصل حازم كمال الدين من خلال مؤسسته صحراء ٩٣ العمل على استنهاض القيم الدرامية في الحكاية الشعبية العربية بعد أن يزح عنها القشور الزمنية ليقدمها لهم باللغة الهولندية مضيفا إليها تصورات

المعاصرة وفق سياق تنفيذي يعتمد على تقنية الجسد والحوار. فقدم اعمالا عدة منها عين البلح وافكار في عجيذة ورأس المملوك جابر وغيرها. ويواصل الدكتور عوني كرومي نشاطه الدؤوب الذي أثمر ولسنوات طويلة في ترسيخ قاعدة الفن الشعبي من خلال نماذج كثيرة عربية وأجنبية لتقديم صورة حية عن التجارب الحديثة إخراجا وتمثيلا، ويجيد عوني العمل الجماعي والورش المسرحية المعتمدة على تداخل الخبرات المحلية والعالمية. مادة ومجالا لأن يقول ما أنقطع عنه وهو في العراق. فيقدم في ألمانيا العبد والسيد ويحاول الان تقديم عمل لصالح عبد الصبور وكان نشكا في الارن يوم كان استاذا في جامعاتها وقدم هناك أعمالاً كثيرة انشأت جيلا من الفنانين الشبا. وها هو فنان متجول لا يهدأ في مكان ولا يقف عند مسار له في كل دولة مقام وفي كل مرحلة عمل وسؤال.

ويواصل عدد آخر من كتاب المسرح وفنانيه البحث عن فرص عمل من خلال الاشتراك البسيط مع فرق أجنبية كما وجد الفنان رسول الصغير فرصة له في المسرح الهولندي فقد ادوارا شعبية لقيت حضورا ثم مهدت الطريق له للعمل النشط والدراسة وصولا إلى تأسيس فرقة " المسرح الحديث" مع عدد من فناني المسرح العراقيين. في حين تواصل روناك شوقي حضورها المتباعد في لندن، فتقدم اعمالا تدل على ثيمة التواصل والحضور الفاعل في الثقافة المتباعدة. وتقم نماء الورد فعاليات متقطعة في النروج، وكذلك الفنان والمخرج كريم رشيد القادم لتوه من الأردن حضورا في السويد، فينشط في مجال الدراسة والخراج. والفنان صالح كاظم في ألمانيا رغم تباعد أعماله، يقدم شهرزاد بثوب معاصر وراجي عبد الله في برلين الذي أنصرف للتأليف والخراج بعد

رحلة طويلة في سوريا والاردن ممثلا ومخرجا ومحتضنا للعديدي من الفنانين وماجد الخطيب في كولون جمع من المحاولات النشطة في التأليف. وحميدة العربي في لندن محاولات الكتابة الشعبية للصوت الناقد الذي افتقدناه طويلاً ، ويواصل محمد سيف تقديم أعماله المسرحية في فرنسا بداب من تعود على المسرح ممثلا ومخرجا ومترجما. ويحقق حضورا فنيا واعلاميا جيدا. ولهادي الخزاعي حضور في الأعمال الفنية هنا في هولندا وهماك في كردستان العراق. ولفارس الماشطة العائد من مسرح الجزائر أستاذا ونشاطا ليحط رحاله في هولندا. فيقدم تشيخوف بفنية شعبية وتقنية جميلة اعاد علينا صورة المسرح الشعبي العراقي الانتقادي في الخمسينات. ولكاميران رؤوف وهو يسعى لتقديم نفسه من خلال أعمال جادة في هولندا وألمانيا، فيقدم صورة عن الممثل والمخرج الجاد الذي يواصل عمله كما لو كان في حضور دائم. وللفنانون شمال عبه رشت وهو فنان كردي معروف حضور كبير في الاخراج والتمثيل ولصلاح حسن الشاعر الذي عاد لتأليف المسرحي ولصلاح حسن المؤلف الشاب الذي قدم أعمالا جميلة في هولندا تعتمد الحركة وفاعلية الجسد. وأحمد شرجي الذي مثل وأخرج أعمالا في هولندا فكان فنانا متطلعا لان يحتل مكانته لاحقا، ولكريم جثير نشاط مهم عندما كان في اليمن وعندما حط رحاله في كندا وقرأت له عددا من المسرحيات، تجسد رغبته في الحضور الفاعل مؤلفا مسرحيا متميزا وهو ما نحتاجه في كتابة النصوص في هذه المرحلة، وللفنانون علي منشد حضور آخر في كندا بعد أن كان حاضرا في العراق والأردن. ولهادي مهدي وميديا رؤوف الذين قدما أعمالا مهمة في العراق وكردستان وسوريا واليوم يحط رحالها في منافي الكرة الأرضية التي انشقت فاستوعبت العراقيين

الذين وجدوا أنفسهم مجبرين على العودة إلى ما كانوا عليه معتمدين لغة الحوار مع الآخر الذين انقطعوا عنه.

III

في مهرجان المسرح في ألمانيا كان لنا فرصة كبيرة أن نشارك حضوراً ومناقشات مع أعمال فنية وجدنا فيها صورة جيدة لتطلعات فنانيين اكراد جاءوا من دول اوربية واسيوية عدة. وقد وجدنا في اعمال الفنانين العراقيين من الكرد تميزاً في الاخراج والتأليف والأداء أعادوا فيها تشكيل المشهد المسرحي العراقي بكل تفاصيله . منهم الفنان شمال عبه رشت وشادان رؤوف وبنتيهما، وكاميران رعوف، الآتين من هولندا ومنهم عصمان فارس الآتي من السويد، وبكر رشيد الآتي من ألمانيا، وآخرين اتوا من تركيا وغيرها من أعمال من تركيا والسويد وألمانيا وهولندا وبلجيكا وغيرها.

وفي الطريق إلى برلين ، كنت أعيد حساب السنوات التي مضت على مجمل الحركة المسرحية العربية بلغاتها الفكرية، ولغات فنانيتها المختبرة، ولغات تجاربهم الفنية، وهمومهم الشخصية ومشكلاتهم مع خشبة المسرح والممثلين والديكور والجمهور.. الخ . فوجدتها واحدة أينما حللت، هنا حيث الشتات هوية مصطنعة للوطن، وهناك حيث الهوية المكانية والإنسانية تتعرض للقسر وتبديل الضمائر والنفوس .. وفي المحصلة كنت كمن أعود إلى الوراء وأنا الذاهب إلى برلين لمشاهدة عروض جديدة للمسرح. هي بعض من محننا الكثيرة التي نداريها غالباً بالنسيان وبالبكاء وبالقول المبتور عندما نعيد تشكيل المشهد ثانية، وهكذا كانت الليلة الأولى في برلين استجماع لأحاديث لم تكتمل

في بغداد والسليمانية وأربيل ودمشق وعمان عن المسرح وتجاربته ،
عن فنانيه الذين رحلوا والذين لم يرحلوا ، عن الأموات منهم وعن
الأحياء، عن الكتابة وعن التمثيل. ووسط ذلك الحوار المحتدم الذي طال
الليل كله، كان يغتني بمن يأتي لينظم إلى جلستنا المسائية- الصباحية ،
عناق أصدقاء وشوق ودموع ولغة لم تكتمل. ثم عزم على بداية نشاطه،
وفي ذهن كل منا مشاريع تجمع بين متباعدين في المكان وأخرى تقرب
بين تيارات ومدارس واتجاهات وثلاثة تشرك بين المسرح والشعر
والموسيقى والقصة..

في الحادية عشرة تبدأ جلسة الافتتاح، كلمات ترحيب وكلمات تذكير
بأن هذا المهرجان هو الثاني، وإن الدعوات في المباركة لعقده تأتي من
كل الأطراف الكردية ومن التجمعات الفنية والسياسية العربية. وبعد أن
تعيد الكلمات رسم خارطة وطنية لهوية من تحدث ومن سيتحدث، تجد
نفسك في عرس احتفالي كبير تتمنى لو أنه شمل كل المسرحيين الأكراد
الذين لم يحضروا والذين طلبوا الحضور ولم يتح لهم. رغم أن
المسرحيين الكرد في إيران لن يستطيعوا حضور المهرجان لأسباب
سياسية تتعلق بوضع المانيا، وهذا أول فعل للسياسة في المسرح، لأن
المسرح يطارد السياسة منذ أن وجد نفسه ناقدا لها بتجاربه الفنية وبعمله
في توجيه الناس، ولأن المسرح صوت العامة وليس صوت الخاصة
فكان في عرضه لمشكلات المجتمع وقضاياها. مادة لا تتفق وهوى
البعض. ومع ذلك ففي المهرجان حشد من الفنانين الذين يعوضون
خسارتنا بالفرقة الإيرانية.

تندرج العروض المسرحية التي قدمت بين المونودراما - عرضان مسرحيان هما "إعدام أنف" إنتاج أكاديمية الفنون الكردية - برلين . تأليف عبد الحليم يوسف وإخراج مكي القصاب و"ذكريات" إنتاج جمعية الفنون الجميلة - فرع أوربا " تأليف وإخراج كاميران رؤوف ، وبين المسرحية الواقعية -الرمزية وهما مسرحيتان . هي "كردستان البعيدة" " لفرقة ناسيوتوا من إيطاليا للمخرجة الهولندية أنيتا فاينمان وتمثيل فريق إيطالي. و مسرحية " خمس لوحات" تأليف وإخراج شورش قادر. وبين المسرحية الواقعية - التعبيرية مسرحية " أموت هنا" لفرقة ناموا أو الغريب من إنتاج فرقة نامو وتأليف وإخراج خالد وليد. ومسرحية " مملكة الحمام" لفرقة من برلين تأليف الشاعر شيركو بيكس. إعداد وإخراج بكر رشيد . ومسرحية " قرية الضياع" من إنتاج أكاديمية الفنون - برلين تأليف وإخراج كريم أحمد ومسرحية " ثلاث غيوم بعيدة". تأليف حسين قايتان وإخراج أردال جفير لفرقة مسرحية جاينا الجديدة من تركيا - استنبول.. ومسرحية "تا" من إنتاج مسرح جاينا الجديدة أيضاً

لا تعطيك هذه العروض الطبيعة التي يقف عليها الفنان الكردي في عموم العالم فما هي إلا نتف من مسعى فكري- ثقافي يقدمه الفنانون عن قضيتهم التي أصبحت في عروضهم هما فنيا قبل أن تكون هما سياسيا، لأنهم وعوا تماما أن الكلام المباشر من غير أداة فنية لا يستطيع أن يحمل رسالة. وهم فنانون رسالة. ولأول مرة يغيب النقد لأي جهة سياسية كردية ويغيب النقد لأي نظام عربي أو أجنبي، ويغيب النقد أيضا لبعضهم البعض، فتشعر وأنت القريب منهم أنهم يجدون في المسرح

جمهوريتهم الكبيرة، بعد أن فهموا أن الفن سلطة وأن الفنان قائد فيها. بمثل هذه الروحية كانت تجري المحاضرات والمناقشات التي أعقبت كل العروض والتي قدمها نقاد ومختصون

في المحصلة الفكرية لنشاط الفنانين الكرد أنهم يشكون من النص المكتوب للمسرح فالنصوص التي قدمت لم تكن كلها مكتوبة للمسرح. مسرحيتان معدتان عن قصص عبد الحليم يوسف، هما قطع الأنوف" و" والغيوم العالية" ومسرحية معدة عن المدمن لتشيخوف" خمس لوحات" ومسرحية معدة عن أشعار شيركو بيكس،" مملكة المجانين" ومسرحية معدة عن مسرحيات مختلفة" إلى الطريق" وأخرى إما معدة أو مؤلفة وهذا يعني إن نسبة كبيرة من النصوص المسرحية لم تقم على بنية النص المسرحي. ، وإذا أضفنا إليها تنوع التيارات والاتجاهات الفنية نجد أن النص هو الأضعف في مجمل العروض وبالتالي فالبحث عن مسرح كردي ذي هوية لا بد له من وجود نص درامي يستبطن المحلي ليصل به إلى الإنساني والعالمي، ويحول الإنساني إلى رؤية محلية مشبعة بتاريخهم. ويجعل من نصوص الماضي - مهما كان هذا الماضي- طريقة لتأليف معاصر. فلاكراد خصوصيتهم الميثولوجية ولهم تقاليد وعادات وأعراف مختبرة تاريخيا وبقي الكثير منها يمارس طقوسا وأعيادا وعادات ولها بالتالي شكلها الفني الذي خبره الزمن وجرت عليه الألسن والتواريخ فبقي يخترق كل التواريخ والأمكنة وعلى المتقنين الأكراد استخراج هذا الخزين من يومية شعبهم ومن مألوفيته ومن بساطته، ومن أرضه وتاريخه ونضاله. وبعكس ذلك لن يؤلفوا نصا جديدا إذا بقوا يركضون خلف نصوص الآخرين. وعليهم كي يكونوا مستقبلا لهوية مسرحهم أن يتشبعوا بالواقعية، تأليفا

ماذا يقدم هذا الركب من الفنانين الذين وجدوا أنفسهم مقطوعين عن جمهورهم وعن ثقافتهم من تصور ثقافي يمكنه أن يبقى كجزء من الثقافة المقموعة ؟ لا شك أن تصورا مهما لا بد من طرحه وهو أن ثقافة العراقيين المنتجة هنا مهما كانت مستوياتها ممنوعة في الداخل، ليس بسبب ما تحتويه من شحنات احتجاج، فقد لا يكون فيها ما هو مناقض لتوجهات السلطة، أو مضاد لها، وقد يكون، إنما الاعتراض يقوم على هوية كاتبها وليس على ما يكتبه الكاتب، وهذه منتهى القسرية في قمع الآراء.. ولو كان معيار القيمة الجمالية والفنية هو الحد الفاصل لأصبحت الرداءة التي يكب بها الكثير من المثقفين في الداخل وفي الخارج معيار للرفض وللإدانة.. ولذا فالمسرح الذي أنشأه العراقيون في المنفى هو امتداد مشروع وحقيقي للمسرح الذي إقامة أساتذة وفنانون كبار وجدوا أنفسهم سابقا في سؤال مع حاجات المجتمع الثقافية ومع تطور المسرح فعالية وكتابه عربيا وعالميا. اليوم تقوم المهمة الشاقة على الفنانين في ضفتي النهر العراقي المتسع في المنافي وفي الداخل للقول المتضامن أن الإنتاج المسرحي لهم كلهم هو إنتاج للثقافة العراقية، ولهذا نجد الفنانين المغتربين يتحرقون شوقا لتقديم أعمالهم بوسائل تنفيذ بسيطة ، ولقلة من جمهور، ناشدين المواصلة والحضور والتجديد قبل أن يموتوا وأعينهم ممتلئة بالمساحات الخضراء والأرصفة المتقاربة النظيفة.

١٠- أسئلة الحداثة

في تجربة الدكتور عوني كرومي الفنية

في ألمانيا، وقد خصصت جلسة خاصة لتأبين الدكتور عوني كرومي.

I

من الأمور التي إشتغل عليها الدكتور عوني كرومي في المسرح العراقي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة هي الحداثة، ونعني بالحداثة في تجربته هنا:

١-اعتماده الصيغ الجمالية التي يتم بها اختيار المسرحيات التي تتسجم وطماح فنان درس في ألمانيا وتعلم من مدارس الفن الحديثة ورغب أن يكون طليعياً في مجتمع يبحث بادواته الخاصة عن أشكال فنية تعبيرية يقدم فيها صورة عما يفكر فيه. فكانت أعماله كلها تصب في هذا الإتجاه، نذكر منها ترنيمة الكرسي الهزاز، صراخ الصمت الآخرس، بير شوناشيل والتساؤلات وغيرها.

٢-تحديث الكتابة المسرحية ونقلها من رصد للظاهرة ونقدها إلى بناء ظاهرة ومعالجتها بطريقة فنية حديثة، وبهذه الطريقة لا يكون المؤلف مستقبلاً للإحداث بل صانعاً لها. وقد عمل الدكتور عوني مع مؤلفين كثيرين فكان يعيد صياغة فقرات وتراكيب مشاهد بناء على تفهمه للكيفية التي تتم بها سياقات الفكرة، حدث ذلك مع نصوص قديمة مثل رثاء اور ومع نصوص برشت مثل كورييلانوس والإنسان الطيب حيث لاءم سياقات العرض مع ذائقة وهموم المشاهد العراقي، وعمل مع الكاتب محي الدين زنكنة في صراخ الصمت، وعمل مع أشعار عريان ونص

فاروق محمد في الترنية وعمل الكثير مع مسرحيات شعبية بير وشناشيل على وجه الخصوص. كانت الغاية من التحديث هو تقريب مفاهيم النصوص التي تكتب وفق سياقات قديمة لحاجات المسرح الحديث، خاصة فيما نطلق عليه العرض المسرحي والقارئ المؤلف والمشاهد المشارك وكلها مفردات برشتية.

٣- وتعني الحداثة عند عوني كرومي تجديد الرؤية الفكرية لما يجري واقعياً بعد أن ترافقها رؤية فلسفية وموقف حدائوي من تجديد الخطاب الثقافي بما يتلاءم وسياقات البنية الاجتماعية. وقد كانت تجاربه المسرحية قائمة على تفسيرات المادية الجدلية وبوضوح منهجي عندما يربط بين العرض والتاريخ. مسرحية الإنسان الطيب مثلاً.

٤- تحديث التقنية الفنية التي ينفذ بها خطاب المسرح الحديث وهذه التقنية واحدة من أهم مرتكزات الحداثة في تجربته، وكان يسعى لتنفيذ هذه التقنيات بعمل ميداني يؤسس هو لمفردات العرض باستخدام عاملين لهم خبرة ميدانية في ذلك، ووجد في ألمانيا الكثير ممن قدم له هذه التقنيات كجزء من سعيه لمرافقة عروضه التجريبية برؤية تقنية حديثة.

٥- المسرح ابن المدينة ونتاجاً لفاعليتها من عمران وطرق مواصلات وحياة اقتصادية، وتعليم، وصحافة، وثقافة. ولذا حمل هويتها. في تجربة عوني نجده دائماً يربط بين المسرح والمدينة، لم أجد أي ورقة كتبها برسائله لي ولغيري إنه يفكر بمسرح للريف أو للقريّة بالرغم من تعامله مع الحكاية الشعبية ومع مفردات قروية وريفية لأن عوني كان ابن المدينة ودرس فيها ودرّس فيها أيضاً، والتصق بها ولم يسكن أو يعرض في أي مكان غير مديني.

٦- جعل العملية الفنية عملية ثقافية فكرية وليست تنفيذاً لرغبات أشخاص أحبوا أن يمثلوا فعملوا فرقاً من أجل الترفيه والتسريح. لذا لم نجد عوني يتعامل مع ممثلين محترفين كل ممثليه من الهواة، ومن المثقفين، ومن الذين يجدون في عمله تكملة لهم، لذا إبتعد عن الإحتراف وأقترب كثيراً من الهواة العاملين في سياقات شعرية تأليفاً وتمثيلاً.

٧- تجديد الخطاب الثقافي نفسه، وجعله خطاباً حداثياً يقدم بتقنياته حديثة. هذا كان مسعى عوني وما الورش التي أقامها في بلدان عدة إلا من قبيل سعيه لنشر ثقافة المسرح الحديث كرسالة يجدد خلالها خطابها الفكري لأجيال لم تشاهد عروضاً عالمية ولم تدخل مدارس حديثة ولكنها كانت تمتلك مشروعها التحديثي أن عمله في البلدان العربية بعد أن فقد الساحة العراقية هو جزء من مشروعه النهضوي.

٨- وأخيراً جعل مسرحنا مواكباً لتيارات الحداثة العالمية، هذا ما كان يسعى إليه حيث وضع جل نشاطه في العروض الجماهيرية الحديثة التي تتعامل مع أحداث اسهامات الحداثة وفي الوقت نفسه تمتلك بعدها الشعبي، لذا كان برشت إلى جوار فاروق محمد ومحي الدين زنكنة وغيرهم. هذه المجاورة هي تلمس خيوط الحداثة محلياً وربطها بما هو عالمي.

هذه الأهداف جزء من أوجه الحداثة في مسرح الدكتور عوني كرومي. ومن يتتبع نشاطات فنانينا ومخرجينا المتميزين يجدها جزء من مهماتهم العملية والفكرية.

من الملاحظ أن النقاط التي أدرجناها ليست رغبات فردية بل، هي مشاريع اجتماعية وتهم فئات وفصائل تقدمية وضعت نصب أعينها المشروع الحداثوي للثقافة العراقية، تواكب مشروعها التحديثي

الإجتماعي، وللصدف ان تكون الرغبتان الرغبة السياسية لدى الفصائل الوطنية في التحديث، والرغبة لدى مجموعة من الفنانين خريجي المدارس الإشتراكية في ان ينقلوا مسرحهم من الأشكال النقدية والواقعية والرومانسية إلى مجالات فن حديثة، مترامنة، مما سهل لها العمل بين فئات واسعة من المثقفين. الدكتور عوني أحد الفنانين الذين جمعوا بين الرغبتين في تجربته وفي ممارساته.

II

يدرس الدكتور عوني المسرح في ألمانيا، ألمانيا برشت وألمانيا المسرح الملحمي، والمسرح السياسي، ألمانيا التجريب وألمانيا التعبيرية، وفيها كان تلميذاً وعاملاً، ناقدًا وعاشقاً للحياة الغربية، متطلعاً بأفق عراقي حديث ومنغمراً بتراث إنساني كبير، ويوم زرته في ألمانيا في أواسط السبعينات، لم يكن يرى غير أن ينقل تجربة المسرح الألماني للعراق. بعد تخرجه جاء بمشروع " رثاء أور " وهي نص قديم ليشكل أطروحته في التخرج، ولكنه أشرط أن تكون على أرض العراق، وبين طلبة وأساتذة عراقيين، مستصحباً معه استاذة المشرف، ليرية كم هم الفنانون العراقيون شغوفين بالحديث وبالجديد. التجربة لم تكن لوحدها، ولم تنبت على أرض يباب، بل كانت جزء من مسيرة فنية حديثة إبتدأها الرعيل الأكبر سناً من عوني ومن مجايليه والذين جاءوا من موسكو وبلغاريا ورومانيا وبريطانيا وأميركا، رعين محمل بأسئلة الحداثة، فكانت الحداثة وأسئلتها هي زادهم الفني.

لم تنبت الحداثة اذن شجيراتا على أرض فارغة، بل سبقتها تجارب كثيرة لسامي عبد الحميد و ابراهيم جلال، وقاسم محمد، وعلى مستوى

التأليف، لعادل كاظم ومحي الدين زنكنة وآخرين، لكن هذه الحداثة بقيت معلقة بالهواء، لانه لم يصاحبها منهج تنظيري يجعل من محليتنا جزء من أفق عالمي، كما كان برشت يسعى لجعل الحكاية الشعبية من بلدان مختلفة منهجاً عالمياً في تضمينها رؤيته الملحمية، بعدما إكتشف فيها قدرتها على أن أنها تمثل كل الشعوب، وكل الازمنة، دون أن تكون مختصة بقوم أو بلد. هذا البعد التنظيري لم يوجد عند عوني كرومي، الفنان قاسم محمد لوحده كان يرفق أعماله الفنية، برؤية تنظيرية يبين فيها خطته لأختيار هذا النص . وقد اقتصرت هذه الرؤية على ثلاث تجارب فنية ثم لم يواصل هذا المنهج.

على العكس كان الدكتور عوني معلما في هذا الإتجاه، كانت تمارينه للممثلين درساً في النظرية الماركسية، كان يشرح النص في ضوء منهجية علمية، ويعطي أمثلة من الواقع، ومن رؤيته هو والكيفية التي يفسر النص بها تفسيراً مادياً، وقد حضرت له عدة تمارين كنت شغوفاً بما يفسره، لا بما يعمله من تمارين. هذه الطريقة في الدرس كانت أكثر مرونة من وضع أية خطاطة نظرية عن أعماله، لأنها كانت يومية وتلاصق التجربة وتنبثق من أسئلة التمارين وتطور مراحل الأخراج، ولذا كانت تمارين على مستويين الإخراج وشرح النص والنظرية وتفهم أبعاد النص في ضوءها.

III

لكل تجربة من تجارب عوني كرومي خصوصياتها ومناخاتها، مشكلاتها ومعوقاتهما، وتراه وهو يهيئ العرض لها يدخل في مجالات عدة من أجل توفير فرصة نجاح لها، أي انه يعمل تكملة بحياته لتجاربه

الفنية، ولذا لا تجد فاصلاً كبيراً بين ما يخرج به وما يفكر به وما يعيشه. لقد عاش المسرح بكل حياته فتحوّلت حياته إلى مسرح، يكتب لي رسالتين طويلتين واحدة بـ ٦٣ صفحة بخط اليد والثانية بـ ٦١ صفحة بين الطباعة وخط اليد، وفيهما يلخص حياته كاملة وتجربته ويتداخل فيها الطموح بالمتحقق، وفي كل فقرة يضع مسألة تحديث العرض المسرحي نصب عينيه، إنه ذلك الكائن العامل الذي لا يعرف الهدوء والسكينة وقد كانت نهاية حياته الجسدية ثمناً لهذا النشاط الحميم مع المسرح.

تتماهى شخصيته مع تجاربه ها هو يتحدث عن غربة الممثل في مسرحية تقرير أمام الأكاديمية التي قدمها في القاهرة كجزء من عروض المسرح التجريبي وكأنه يكتب عن هجرته وغربته هو يقول "في مسرح ما يحاول ممثل أن يؤدي شخصية القرد العجيب وهو يلقي محاضرة حول مراحل حياته التي وصل من خلالها إلى ما هو عليه الآن من استقرار ونجاح عبر نص لفرانز كافكا، بلغة غير لغته الأصلية، فيكتشف أثناء الأداء والتحول إلى أنه يقدم قصته الذاتية ومعاناته الشخصية في مراحل التكيف والاندماج في المجتمع الجديد الذي وجد فيه نفسه، حيث حالة الإغتراب الإنسانية التي تعيشها الشخصية هي حالة إنسانية تنطبق عليه أكثر مما تنطبق على غيره من المؤدين، فتتداخل قراءته للدور مع الشخصية ويبدأ بتقديم نفسه وذاته المغربية في الدور عبر تجسيد خبرته ومعاناته، ويسعى لكي تكون المسرحية صوته الذي يعبر من خلاله عن وجوده وحياته ومعاناته في الغربة" ويقول أن ممثل وضع نفسه في صورة الواقع وليس على هامش إطارها مثلما هي حلم ورغبة لدفع المشاهد كي يرى هذه الشخصية بعيون يقظة لا تغشاها الأوهام. "هذا هو عوني كرومي شخصية تثير أسئلة للحادثة خلال وجود خيوط ترابط

بين الأدوار والشخصيات الإجتماعية والواقعية، وعندما تتوفر له مثل هذه المساحة من الفعل نجد العمل ينحت في جسده وفكرة حتى يصل به إلى الذوبان في أعماله وهذا ما كان حصيلته، وفاته الدراماتيكية وهو يؤدي عملاً مسرحياً.

ما يميز تجربته أن في كل إعادة لمسرحية من مسرحياته يضع خطة أخراج جديدة، مطورا ما كان قد خطط له في العرض السابق ومستجيبا لما كتب عن العرض برأي النقاد ومناقشاته مع الممثلين، فيكون العرض الجديد بخطة اخراجية متطورة عن سابقتها، ومن ميزات هذه التجربة أنه افقه الفكري يبقى مفتوحا ليعوي الجديد الحداثة تتطلب تمرينا مستمرا وليس ثباتا على رؤية قديمة، هذا التمرين يمنحه حرية شذيب وتطوير وإضافة. يكتب لي عندما أخرج صراخ الصمت الآخر لمحى الدين زنكنه في المانيا وقدمها في هولندا بناء على دعوة من مؤسسة أكد" في المعالجة الجديدة للمسرحية تدخل حرب الخليج الثانية من خلال الصوت فقط، كي تكون السبب في الهجرة وضياح هذه الشخصيات، نحاول في هذه المعالجة تسليط الضوء على ضياح وإنهيار، ودمار هذه الشخصيات، أنه ارتحال إلى الغرب والمنفى ومعاناة الشخصيات تحدث بتأثير الحرب من جهة وتأثير الغرب والمجهول الذي ينتظر اقدارهم بهدف التعبير ع عبث الحياة، إنها صرخة جديدة ليس فقط ضد الجوع والاستلاب والقمع في العرض الأول فقط، إنما هي صرخة ضد الإغتراب الذي يعيش الإنسان العراقي وبالذات الإنسان الكردي في العراق" هل جاءت هذه الإضافة بعد أن حل عوني في ألمانيا مهاجرا إليها من الأردن الذي لم يستطع أن يكمل مشوراه فيه بعد تكالب قوى الإسلام السياسي عليه؟ اعتقد أن اية إضافة تخلو من تجربة شخصية أو حاجة فكرية لقيمة لها.

في مسرحية السيد والعبد يضع عوني كرومي مخططا اخراجيا برؤية حديثة لكل مكونات العرض، فالملابس تعني عنده اعطاء صورة جديدة وإيقاع جديد، وترتبط بالملابس فكرة استعمال الأدوات والاكسسوارات للتأكيد على أنها مفردات درامية.

في الفكرة يسعى لتداخل بين ما هو اسطوري طقسي، وما هو حياتي وذلك بالمزج بين العمل والخدمة والصلاة.

في بنية الإيقاع يهتم بإيقاع الروح الملحمية للعرض، واعتماد العرض على البناء الحدثي المتقاطع والمتناقض، بغض النظر عن الدور الذي يؤسس وجدة متكاملة.

ويكتب ان أهم موضوعة في العرض هي فكرة التردد ، الخوف، العجز، ويضع لكل مفردة منها طرق تنفيذ عملية ويضع أكثر من ستين نقطة لتطوير هذه المسرحية التي هي عبارة عن دراما السيد والعبد تاريخيا وواقعا.

٧١

يكتب لي في رسالة

" يسألونك لم لا تعود لوطنك وتطفئ الحنين؟

-الخوف والسلاح.

-الخوف يملأ الأرض والسماء من نقطة الحدود إلى بيتك المهجور

والسلاح يملكه رجال الأمن والجيش وبعض الجحوش.

-ولا حقا لك في كل شيء، الخبز والأمن والإطمئنان.. ممنوع أن

تكتب، تقرأ، تفكر، تعلن رأيك في الحرب والسلام... الموت، المجاني ينتظرك.

-البيت مهجور، ينتظر من يطرق بابه، الكتب، الدفاتر، الأوراق،
اللوحات تنتظر من يوقظ التراب الذي يشعش فوق ارتصافها، زوايا
البيت وأركانه فقدت حاسة السمع، والجدران التي اختزقتها الموسيقى
وصور الأحبة تنتظر من يحرك أوتارها..جف الدهن في الأقفال، وحل
الزنجار، ولم يبق سوى صوت أزيز الهواء يبعثر الأوراق اليابسة في
حديقة البيت، أكتب هذا لأنني أدرك أن الدموع الحقيقية الحزينة تأتي
دائما من المنفى."

١١- المسرح المقاوم

كنا في امسية للمسرح، الحديث فيها عن تجارب المسرحيين الشباب في داخل العراق. والمتحدث احد صنّاع التيار الثالث في حركة المسرح التجريبي العراقي، واعني به الفنان والاستاذ في جامعة بابل كريم رشيد. الذي حل ضيفا على اوربا مهاجرا من عراق المسرح والفن والثقافة. ناشداً فسحة اوسع لحرية القول والعمل. ليستقر في السويد مدرسا للاطفال في النهار. بعد ان كان استاذا لفن المسرح. هل نشعر بخسارات كبيرة عندما تتفتت كفاءاتنا وتنتشر لتدخل ميادين غير ميادين عملها الفني ولتبدأ من آخر السطر كما لو أنها لم تبدأ بعد.

الفنان والمخرج كريم رشيد اضافة إلى ذلك فهو ناقد وباحث في المسرح واطروحته عن سيميولوجيا المكان المسرحي واحدة من الدراسات المهمة في مجال العلاقة بين المكان والنص ودورهما في الاخراج. كريم رشيد يحل ضيفا على فرقة المسرح الفني الحديث في هولندا التي بدأت نشاطها هذا العام ليقدم محاضرة عن انجازات الجيل الثالث من مخرجي وفناني المسرح العراقي. وأول ما اثار إليه في تجربة هذه الفئة من العاملين هو اكتشافهم قيمة الاشياء المألوفة في الفن المسرحي فهي ليست ادوات وحاجات ، إنما هي كائنات فاعله في المخيلة وفي الصورة. ولها قدرة على أن تحسك بوجودها كما لها قدرة على أن تميزي بين شخصية وأخرى وبيت وآخر ومكان وآخر.

تعامل الشباب المسرحي مع الاشياء كقوتها ومع الكيفية التي يوظفها المخرج لها في عمله فاكتشف عن قواها المعرفية لتتحول إلى رموز

وافكار ذات وظيفة مغايرة لوظيفتها الحياتية. ثم تحدث كريم رشيد عن كيفية بناء النصوص المسرحية للشباب فهي ليست نصوصا جاهزة ولا مسرحيات متكاملة فقد تكون قصة أو حكاية أو كتاب نقدي أو سيرة ومن خلال ثيمتها المحورية يبنون نصا يمكن أن نطلق عليه العرض المسرحي فيه من الحوار وفيه من البانتمايم وفيه من السينما وفيه من الفوتوغراف وكل هذه الاساليب مكنت المخرج والمؤلف والممثل من أن يسلك طرقا جديدة لدوره ولمكانه الفعل المسرحي في ذاكرة المشاهدين.

حملت محاضراته عنوانا اشكاليا هو : المخفي والمستور في تجارب المسرحيين الشباب" ويعني به الترميز الذي لجأ إليه الفنانون الشباب في اعمالهم الفنية كي يخفوها عن أعين الرقابة وعسس الثقافة المنتشرين. اقول ان المخفي والمستور هي تجربة باطنية لجأ إليها الفنان العراقي الشاب في وقت الحروب الدموية الداخلية والخارجية. كما لجأ إليها الشعراء والنقاد والرسامون والقصصيون وغيرهم كي يخفوا اثرهم. وقديما قيل أن الحي الصيل هو من يخفي اثره عن الصياد في الغابة. هكذا لجأ المسرحيون الشباب في تجاربهم فكتبوا عن الحرب المدانة من خلال غرف معزولة مظلمة ومقفرة كل شيء منقطع . لا ماء ولا كهرباء ولا تلفون فيها، ولكن مع ذلك تمت تلفزيون يعمل ولا يظهر فيه إلا صورة الجلاد وهو يبتسم. ليست هذه مفارقة لا يصلك في عزلتك الجبرية إلا السلطة حتى لو كنت في العالم السفلي. بعد نهاية العرض الاول استدعي المخرج للتحقيق. وثمت عمل مسرحي للشاعر عدنان الصائغ اسمه هذيان يتحدث فيه عن جندي تصوب إليه طلقة قناص إيراني وهو في موقعه وليست لديه اي فرصة للهرب فالطلقة متوجه إليه لا محال. ومن هذه اللحظة يبدأ باسترجاع حياته . هذه البرهة القصيرة

كانت استرجاعا لتاريخ إنسان عراقي يقص علينا حكاياته مع حبيبته ومع السلطة فلا يجد فيها إلا موتا متراكما . الموت الزاحف نحوه الآن من بندقية القناص الإيراني كان مؤسسا في ممارسات السلطة منذ زمن طويل. وها الحلم العراقي يقتل. هذه التجربة وغيرها هي المادة التي تعامل معها مسرحيا الفنانون الشباب. أما تجربته كفنان مسرحي فكانت هي الأخرى مسيرة بين اشواك السلطة فقد قدم نصا للشاعر السلطوي عبد الرزاق عبد الواحد وهي مسرحية الحر الرياحي التي كتبها في اوائل السبعينات يوم لم يكن قد باع قلمه للشيطان. وتتحدث المسرحية عن معاناة الحر الرياحي الذي ارسله يزيد بن معاوية لمحاربة الحسين وقتله وجلب رأسه للشام. وفي آخر ليلة له قبل المواجهة تبدأ المسرحية فتكشف لنا أن الحر يعاني من أزمة نفسية وأخلاقية حادة فهل يستمر بنصرة القوة لزيد أم يتحول فينتصر الحق والعدالة للحسين. وفي حوار مع نفسه التي يحولها المخرج إلى شخصيات عدة نجد الحر يختار طريق الحق والعدل فيلتحق بالحسين ثم يقتل معه في واقعة الطف. هذه الثيمة التي لا زمت عبد الرزاق عبد الواحد نفسه منذ السبعينات فهل يبقى منتميا للشعب أم يلتحق بركب السلطة. فيفضل عبد الرزاق عبد الواحد معسكر القوة - السلطة على معسكر الحق فيبيع قلمه للشيطان بقصائد لا تستحق إلا الإهمال.

يقول المخرج عن التجربة هذه بالرغم من وجود مؤلفها عبد الرزاق مع السلطة منعت المسرحية مرات عدة عرضا وكتابا منشورا. أما اليوم الوحيد الذي سمح لكريم رشيد بتقديم عمله هذا فقد كان ضمن مهرجان المسرح العربي التاسع، وثمت وفود عربية وأجنبية من مختلف العالم العربي قدمت ثم منعت في اليوم الثاني.

لا نريد أن نعدد التجارب الشابة المسرحية فأصحابها ما زالوا تحت حقة النظام. فقد كانت وما تزال النقلة الثالثة في تجربة المسرح العراقي الطويلة. تلك التي بدأت وهي تحاكي الحياة الاجتماعية والسياسية من غير مباشرة أو وضوح فثمة ترميز وإخفاء وتستتر على الأفكار تقدم المسرحيا بأثواب من الكوميديا أو الصمت أو العلاقة بين الأشياء في زمن الحرب والأشياء في زمن السلم أو اللجوء إلى الأحلام فمسرحية قصة حب معاصرة صراع بين زوج وزوجته عن السفر للهجرة خارج العراق أما لماذا هذا السفر فثمة حرب دائرة تآكل أخضر العراق ويابسة الهجرة ليس هربا بل عودة لتخليص العراق. هذه المسرحية التي كتبها فلاح شاكر وأخرجها عزيز خيون واحدة من التجارب التي لقيت اقبالا جماهيريا ونالت جوائز عربية عدة في مهرجانات قرطاج والقاهرة. إن نقل افعال البسطاء بحس نقدي كما كانت اعمال يوسف العاني في الخمسينات تحولت على يد الجيل الاول من الفنانين ابراهيم جلال وجاسم العبودي وسامي عبد الحميد وحميد جواد ومن ثم قاسم محمد وعادل كاظم وغيرهم إلى اساس اقام عليه الفنانون من الجيل الثاني عوني كرومي وجواد الأسدي وصلاح القصب وشفيق المهدي ومحسن العزاوي التجارب الجادة والمفرحة التي ملأت مسرحنا في السبعينات وهي الفترة التي ازدهر فيها المسرح العراقي

فالتجربة الشابة التي نمت اثناء الحروب مختلفة جدا عن تجارب سابقة ليس من خلال تقديم نص إشكالي ويثير الأسئلة بل من اعتمادهم على البساطة والاقتصاد في الأشياء وتكثيف الحوار واعتماد الصمت والموسيقى والغناء فالترميز والتخفي وراء الأشياء الواقعية ووراء الشخصيات الشعبية ووراء الاستعارة وإعادة الحكايات القديمة ووراء

اعادة انتاج الاعمال الدرامية العالمية، مادة عمل هذا الجيل. قدم حيدر منعثر وهو من المخرجين الشباب سور الصين وليلة مقتل شاعر و قدم عوني كرومي غاليلو غليلي وكرويا لينوس، وقدم صلاح القصب ماكبث وقد ناجي هملت بلا هملت وقدم خضر علاقات الدائرة وقدم بنيان صالح سيرة اس وغيرها من التجارب الشابة الممتلئة شعائ أدانة للحرب والسلطة والعنف والموت.

بالطبع اعقبت المحاضرة وأجزاء من العرض المسرحي المسجل لمسرحية الحر الرياحي نقاشات عدة تركزت في معظمها على التجارب الشابة الجديدة التي يقوم بها الفنانون في الداخل وهي الذخيرة الحية التي تعتمد عليها ثقافتنا العراقية تلك الثقافة غير المهادنة ولا المطبلة ولا المتسامحة مع الظلم والعسف والقتل. ثقافة عراقية تنبت في ربوع العالم كما تنبت في شعاب العراق ومياهه وقصبائه وجباله.

١٢- أفق الدراما السورية الحديثة

I

قد يبدو الحديث عن الدراما السورية المعاصرة متأخر بعض الشيء، بعد أن شهدنا في السبعينات تألقها في التدوين والتأليف والإخراج والتمثيل ، وفي منشوراتها الأدبية والفنية، وفي معاهدها ومدارسها الفنية، وفي مسعى المخرجين منها أيضاً. وكنا نحن في بغداد نترقب تطورات تلك الدراما، ليس من خلال رموزها الثقافية، "سعد الله ونوس، نبيل المالح وغيرهم، ولا من خلال المقارنة بين الدراما العراقية والدراما السورية والمصرية، ومن هي الأفضل أو الأكثر صلة بالحدثة، إنما من خلال مبدأ تحديث الرؤية الفنية للعرض وللعاملين فيه وللمشاهد، فيما يقدم لهم من نتاج ثقافي متميز. فالقارئ الدارس، وطالب الأكاديمية، والناقد، يقرن النتاج المعاصر للدراما العربية السورية واللبنانية بجذورها الشعبية: مسرح خيال الظل ، ومسرح القباني، ومسرح القهوة، ومسرح الشارع. ومسرح الرحباني،...الخ. وقد وشي الجميع بلهجة شعبية غنائية تداخلت فيها الأغنية بالموقف الشعبي، وعرضت الحياة القروية وعلاقاتها اليومية من حب وفقر وغنى ووصولية وسلطة. في حين يقرن المسرح المصري بالموروث الشعبي، السياسي "الغرافير، وبأعياد القرية وثاراتها " العاصفة"، و"بالدخان" وبالتاريخ "التبريزي وتابعه" وب...الخ. والمسرح العراقي بمسرح التعزية، والفرجة الشعبية"....الخ.

للمسرح السوري وللثقافة بلاد الشام دور كبير في تحديث الرؤية الفنية من خلال المزج بين: ماهو تاريخي، وما هو معاصر "مسرحيات

سعد الله ونوس كلها تقريباً اعتمدت هذه الثيمة: حدث شعبي قديم يوشى بحدث سياسي معاصر". وفي إطار من الفعل المتعاقد مع المنتج الثقافي الروائي والشعري، - نزار قباني وأدونيس والماغوط، وحنّا مينا" بحيث أنك عندما تقرأ الأدب السوري تجده يسير في تناغم بعضه مع البعض الآخر، على العكس من الأدب العراقي، الذي يبرز الشعر والفن التشكيلي فيه على حساب الرواية والقصة القصيرة، وفي مصر تبرز الرواية والمسرحية على حساب الشعر والفن التشكيلي.

فالفن المسرحي الشعبي السوري، كان يعبر الحدود السورية دون جواز سفر أو استئذان. والكتاب المسرحي السوري والمصري كان غذاء للفنانين العراقيين. يأتينا من خلال المعارض أو بيد الأصدقاء المسافرين. لتصبح الدراما العراقية الحديثة، مثلما كانت يوم نشأت عندما جاءتنا من فرنسا عن طريق الشام، ليستقر فعلها ونماذجها في أديرة الموصل في أواخر القرن التاسع عشر " كوميديات " حنا حبشي ١٨٨٨. فأسسوا في ذلك الزمن دراما عراقية بجذور مختلفة المنابت، دون أن يكون ثمة هاجس بالدونية أو الاستيراد. في حين أن المسرح المصري الذي قطع شوطاً طويلاً في بناء هويته كان قد وظف فنياً كوميديات ابن دانيال ومسرح خيال الظل وأغاني الموصلي، وهي موروثة شامية وعراقية بعد أن مهد لها أرضية خصبة للإنبات، والفن المسرحي ليس بجذور، بل بحقوله الجديدة. ليتمكن لاحقاً من تأسيس رؤيته الدرامية على مزاج بين فنون الغرب وفنون الشرق بعد أن هيا لها أرضية خصبة من الكتاب ومن الجمهور ومن قاعات العرض. وما هو كما كان سابقاً يرفد المسرح العربي بنماذج وبشخصيات كتابية وفنية مهمة شكّلت

بالنسبة لنا نحن العراقيين أرضية ثقافية وتجارب اقتفينا أثرها منذ ثلاثينات هذا القرن.

II

ليست هذه مقدمة في جذور المسرح العربي السوري، ولا في منابت هويته ومصادرها، إنما هي كلمة تقال بشأن ما شاهدناه في السنوات الخمس الأخيرة من تطور كبير في الدراما التلفزيونية والمسرحية السورية. ومنذ أن رأيت "نهاية رجل شجاع" و "الموت القادم من الشرق" و "الكواسر" ورمح النار" أشعر أن الدراما السورية تخط لنفسها طريقاً حديثاً وقوياً، بعد الانحسار المميت للدراما التلفزيونية المصرية التي نرى الهابط منها يومياً عدا القلة "أبو العلاء البشري" مثلاً. وهو مؤشر ومنذ سنوات على أن الدراما السورية تستقطب كتاباً ومخرجين، وجدوا في التعامل مع المحلية، التاريخية والمعاصرة طريقة لتوجيه خطاب فني متقدم، مضاف إليه قدرات الممثلين الذي وجدوا أنفسهم في اختبار فني صعب أمام الاستمرار بجودة أدائية وبتطلع لأن يكون الفن المسرحي والتلفزيوني السوري وريثاً للخبرات الكبيرة، ولتاريخ من الأعمال الفنية التي طبعت مرحلة الستينات والسبعينات.

في هذه الأعمال يجد المتتبع، وجد قوي وحضور كبير للقصة الدرامية، ثمة خطوط عدة تشكل نسيج النص، وتوسع من دائرة الفعل الدرامي وهذا لوحده كافياً في مرحلة النضج لأن يضع المخرج والممثل والمنتج أمام مسؤولية فكرية في الموازنة الأدائية بين نص قوي وعمل تلفزيوني - مسرحي أقوى، ويبدو أن التعاون بين المؤلفين الدراميين والمنتجين والمخرجين يشكل الأرضية الأساس لكل نهوض فني. ثم هذه

الخبرة العملية التي دأبت عليها ورشات العمل الفني من خلال أساتذة كفاء وأساتذة يدعون لعمل ورشات تدريبية، مهدت هي الأخرى لوعي فني تمكن الفنان من خلاله أن يبحث في النصوص ما يوازي هذه القدرات المتراكمة، يضاف إلى ذلك أن الفن في بلاد الشام، خاصة في عناصره النسائية يمتلك أرضية خصبة من الفنانات الجميلات أداء وروحا، مما يسهل عملية الاختيار والتدريب، الأمر الذي يوسع من دائرة حضور الفنانين على مستويات مختلفة. ثم بعد ذلك الطبيعة التي يؤلفها الجمهور والصحافة من حرية ولو قليلة، ومناقشات ولو مقتصرة على ورشات العمل، ونقود ولو محدودة، إلا أن هذه الفسحة الثقافية كفيلة بأن تخلق حوارا بين مفردات العرض كلها. ومن خلال ما شاهدته وقرأته حول الدراما السورية، أن المخرجين والمنتجين لم يسقطوا بعد في قيود النجومية للتعامل مع الفنانين، مثلما قيدت النجومية المسرح والدراما التلفزيونية المصرية، إلى الحد الذي فقدت فيه هويتها الكوميديّة التي كنا نراها أيام شخصيات مهمة مثل: إسماعيل ياسين، والهندي، و فؤاد المهندس، وعادل أمام وغيرهم. وهذا الواقع الفني يوسع أيضا من إمكانية ظهور قدرات فنية شابه مثقفة ومتدربة، وقادرة على لعب الأدوار المختلفة، وذات قدرة على الدراسة والفهم والتطور.

في حين أن الدراما العراقية، مقارنة بما وصلت إليه الدراما السورية، عدا نماذج قليلة كتبها، في السبعينات: يوسف العاني وعادل كاظم ومحي الدين زنكنة وجيل القيسي وفلاح شاكّر، ومخرجين مثل إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وقاسم محمد وعوني كرومي وصلاح القصب وجواد الأسدي وغيرهم، تلك التي أنهضت قيم المجتمع والتاريخ وجعلتهما فنا موازيا لقدرات عاملين حملوا معهم تجارب

شعوب تتلمذوا عليها وخبرات مخرجين في: روسيا وألمانيا
وجيكوسلوفاكيا وإنكلترا وأميركا وفرنسا، نجدها قد هبطت اليوم إلى
درجات دنيا في سنوات الحرب وما تبعها. وعليها كي تعيد تكوينها
للعودة إلى منابعها الدرامية السابقة، ، ليس في منح الكتاب حرية في
المعالجة وإلغاء الرقابة المميّنة التي كبلت مسرحنا وأعادته إلى الهاوية
بشهادة كتابه الذين يعيشون هناك فقط، إنما في تحرير النص المسرحي
من إطاره السياسي العادي ويوميته الإعلامية الهابطة، وفي تثوير
أدواته، بعد أن ظهر جيل جديد من الفنانين الشباب يرفض جملة
وتفصيلا العمل ضمن مؤسسات قطاع الدولة والخاص، ويفضل العمل
بائعا في الأسواق وعاملاً في مرافق الدولة الأخرى على الانخراط في
فرق الإضحاك العام والمسندة من قبل الدولة. أما رجال الدراما العراقية
الذين هاجر أبناؤها إلى دول لا تنطق العربية، فقدوا وجودهم المؤسس
سابقاً، وعليهم أن يتقنوا فن القول بلغات أخرى، وأن يعودوا صغاراً في
الدرس الفني كي يعود لهم بعضاً من هوية أسمائهم. أما الذين هاجروا
إلى البلدان التي تنطق العربية، فقد سُرِقَ جهدهم، وهُمُشَّ أساتذتهم،
وأصبحوا ثانويين في المسار الذي كانوا فيه أساتذة. كما نجدهم في دول
الخليج وليبيا والاردن وتونس وغيرها. ويبقى أملنا في الأعمال الفنية
التي من خلال ما لمسناه من السوريين يوم كان بعض الفنانين العراقيين
ضيوفاً عليهم" أعمال الدكتور جواد الأسدي، العنبر رقم ٦، ١٩٩٤
وأعمال الدكتور عوني كرومي" عرس البرجوازي الصغير" ١٩٩٨. أن
يوصلوا العمل ضمن مناخ التحديث. ما أردت قوله، أن المشرفين على
الدراما السورية في هذه النماذج التي نشاهدها من على شاشات
التلفزيون، وفي غيرها، يعون أنهم وحدهم في الساحة الفنية الآن، وأن

عليهم مهمة النهوض بها، ليس كتنافس مع الآخرين، إنما لأنها دراما نحن بأمس الحاجة إليها في زمن الانهيارات السياسية والفكرية للأمة العربية، وفي زمن هيمنة الفضائيات التي تحاول أن تتسابق في بعض برامجها من خلال التفاهة والبرود الفكري. في حين أن المنطقة لم تشهد انهيارا فكريا وسياسيا منذ محمد علي وحتى جمال عبد الناصر، مثل الذي تشهده الآن.

III

ومن خلال هذه المسلسلات التي تابعتها بشوق من على قناة إم. بي. سي. الفضائية، نجد أنفسنا منقادين لمواضيع الإشكالية السياسية العربية: إشكالية التآمر والدفاع الغريزي عن النفس - الوطن.، والبحث في كتب التراث والتاريخ عن حوادث مؤسسة للجغرافيا والدولة والسلطة، وللمنازعات الإقليمية وللثورات الصغيرة، مع الأخذ بالاعتبار ما تمنحه البيئة الجغرافية، من بحر، وجبل، وسهل، وتشكيل اقتصادي قروي أو مديني بسيط.، وقد وشي الجميع بلهجة محلية منقرضه، أو فصحي مفهومة. بينما الإشكالية السياسية في العالم الغربي التي تشابه محاورها محاور هذه الدراما، قد انتهت من هذا الطرح منذ بدايات هذا القرن، بعد أن اكتشفت لها مساحات جديدة داخل الإنسان المعاصر نفسه، وهو يخطو إلى أزمنته الجديدة. في حين أن الدراما السورية، وهي المتقدمة على أقرانها العربية، لا تستطيع أن تقفز على تطور المجتمع العربي المعاصر، بل تحاذي مسيرته الفكرية وتشكيلاته السياسية والاقتصادية. فتجد نفسها في البقعة السياسية نفسها، ومعها بقعة الحب، والكرة، والغيرة، والشرف، والمحسوبية، والتكوين المشوه للقادة "الخ وكلها بقع لا تبني إلا "حدوتة" قديمة. وعندما نقول أن هذه البقع هي محتويات

الواقع العربي وهويته المعاصرة، قبل واقع الدراما وهويتها، تجد الدراما السورية نفسها في العمق منها، وهذا ما يجعل المشاهد العربي الذي لم يتطور ذوقيا بما فيه الكفاية لا يبحث عن: الفنية والجمالية والرؤية السينوغرافية للعرض، ولا عن كيفية التعامل مع المكان والفضاء ولا عن الميزانسين، والرؤية البصرية للعرض ولا عن دور الإنارة والديكور وغيرها بالمستوى الذي يبحث فيه عن مفهومه "للحدوتة" القديمة. أقول إن المشاهد العربي ما يزال مشدودا إلى الحكاية، أو "الحدوتة" وليس إلى بنية العرض الفنية. فنجدته هو الآخر مشدود إلى هذا العرض، لأنه يقع أيضا ضمن البقعة التي تتحرك عليها الدراما العربية في مثل هذه المرحلة. فتمة خلطة بين وعي المشاهد لهذه المسلسلات في الحداثة والتجديد، وبين قدرات العاملين الفنية والدرامية. فالفنانون أكثر قدرة على من المشاهدين. وأي تجديد في الرواية الإخراجية والأدائية والفنية لا يستنفذ مهمات الواقع، بما فيها الجمهور يسقط، في التغريب، وأي تجديد لم يكن له مؤشرات دالة في أحداث الواقع وفي الثقافة يتحرك في فراغ أيديولوجي. وقد تكون مهمة التوازن بين مشاهد نريد منه أن يعي تطور كل مفردات العمل الفني، وبين نص يمتلك أبعادا فنية تمارس نقدا غير عادي لظواهر حياتية معاشة، وليس نصا جميلا يحكي قصة التاريخ وكأنه لا علاقة له بنتائج هذا التاريخ.. مثل هذه المهمة صعبة على دراما لم تتخذ خطوات تثقيفية شاملة للجمهور. بمثل ما تفعله عندما تقدم له دراما جديدة، علينا بالدرس الفني - الشعبي، والدرس الفني - الجمالي معا. ولدينا عشرات التجارب الفنية الناجحة ولكن عندما تخرجها إلى الشارع لا تجد لفنها صدى بقدر ما يكون الصدى للحدوتة التي فيها .

١٣- مهرجان المسرح الكردي في برلين

I

اختتم في برلين المهرجان الثاني للمسرح الكردي المعاصر بعد أربعة أيام من العروض والمحاضرات والفعاليات الأخرى. وبتنظيم رائع جرت فقرات المهرجان بطريقة تمكن جمهور كبير من المشاهدين لمتابعة العروض والمحاضرات والمناقشات. فوجدنا أنفسنا في عرس حقيقي يمكننا من رؤية فنون المسرح بعضها مكتمل وبعضها ينقصه الكمال ولكنها تجارب تنمو إلى جوار محاضرات ومناقشات اتسمت بمسؤولية عالية من أجل إنجاح فعالية أريد لها أن تنمو في أرض غير أرضها ومع مجتمع غير مجتمعا فكان لها أن تكون شاهدا على إصرار جماعة همها أن تعلن عن طريق الفن ما يعانيه شعب بأكمله الأمر الذي وجدنا نحن العرب وغير العرب أجزاء من رؤيتنا للمأساة التي نعيشها فيما قدمه الفنانون وما عمله المشرفون.

بالنسبة لي هي فرصة لي أن أكون بين أصدقائي المسرحيين الكرد بعد أن غادرنا العراق سوية: هم عن طريق التهجير والقتل والترحال والتنقل عبر الحدود، وأنا عن طريق الهجرة من ظلم واقع مر على الثقافة والسياسة والإنسان.. مسرحيون من مختلف أنحاء العالم، جاعوا ليقولوا قضيتهم فنيا بعد أن أشبعوا من قولها سياسيا. ومسرحيون أعرف بعضهم، يوم كنا معا نرسم ملامح هوية للمسرح العراقي كله، من خلال حضوري الدائم لمهرجانات المسرح الكردي ومتابعة ما يعرض منه في بغداد ومدن عراقية، وسأتعرف على بعضهم، علني أجد في أعمالهم من يسد النقص في ثقافتني الفنية عن تجارب المسرح الكردي الجديدة..

وكتبت عن ذلك مقالات لم تر النور بسبب ما حل بالعراق من محن وحروب واحتراب. هذا ما قلته للصديق الفنان شمال عبه رش الذي دعاني لحضور المهرجان في برلين ، لا سيما وأن الفرق المسرحية التي تعرض أعمالها ستأتي من تركيا وإيران والعراق وإيطاليا وسوريا وألمانيا وهولندا وبلجيكا . وعندئذ ستكون جولتي مع رؤى فنية وتجارب جديدة وبحث دائم عن القلق الفني الذي يشد المسرحيين كلهم إلى تكوين صورة عن المسرح الكردي في مواقعه الجغرافية وفي منافي ومهاجرا البعيدة والقريبة. ولأنني شخصيا أتعاطف مع الشعب الكردي تعاطفا لا حدود له وجدت أن مهمني في متابعة هذه العروض ستكون فنية بالدرجة الأولى، لما يشدني في المسرح من بحث وتقص دائم لتجارب نعيش بعض مفرداتها ونحن هنا.

وفي الطريق إلى برلين ، كنت أعيد حساب السنوات التي مضت على مجمل الحركة المسرحية العربية بلغاتها الفكرية، ولغات فنانيتها المختبرة، ولغات تجاربهم الفنية، وهمومهم الشخصية ومشكلاتهم مع خشبة المسرح والممثلين والديكور والجمهور.. الخ . فوجدتها واحدة أينما حلت، هنا حيث الشتات هوية مصطنعة للوطن، وهناك حيث الهوية المكانية والإنسانية تتعرض للقسر وتبديل الضمائر والنفوس .. وفي المحصلة كنت كمن أعود إلى الوراء وأنا الذاهب إلى برلين في عام ألفين لمشاهدة عروض جديدة للمسرح. هي بعض من محننا الكثيرة التي نداريها غالبا بالنسيان وبالبكاء وبالقول المبتور عندما نعيد تشكيل المشهد ثانية، وهكذا كانت الليلة الأولى في برلين استجماع لأحاديث لم تكتمل في بغداد والسليمانية وأربيل ودمشق وعمان عن المسرح وتحاربه ،

عن فنانيه الذين رحلوا والذين لم يرحلوا ، عن الأموات منهم وعن الأحياء، عن الكتابة وعن التمثيل. ووسط ذلك الحوار المحتدم الذي طال الليل كله، كان يغتني بمن يأتي لينظم إلى جلستنا المسائية- الصباحية ، عناق أصدقاء وشوق ودموع ولغة لم تكتمل. ثم عزم على بداية نشطه، وفي ذهن كل منا مشاريع تجمع بين متباعدين في المكان وأخرى تقرب بين تيارات ومدارس واتجاهات وثالثة تشرك بين المسرح والشعر والموسيقى والقصة..

II

في الحادية عشرة تبدأ جلسة الافتتاح، كلمات ترحيب وكلمات تذكير بأن هذا المهرجان هو الثاني، وإن الدعوات في المباركة لعقده تأتي من كل الأطراف الكردية ومن التجمعات الفنية والسياسية. وبعد أن تعيد الكلمات رسم خارطة وطنية لهوية من تحدث ومن سيتحدث، تجد نفسك في عرس احتفالي كبير تتمنى لو أنه شمل كل المسرحيين الأكراد الذين لم يحضروا والذين طلبوا الحضور ولم يتح لهم. ولأن الرئيس الإيراني في برلين في الموعد نفسه، فقد أعلن أن المسرحيين الكرد في إيران لن يستطيعوا حضور المهرجان، فألمانيا قد منعت كل إيراني يدخل إلى ألمانيا ما دام خامنئي فيها. وهذا أول فعل السياسة بالمسرح، لأن المسرح يطارد السياسة منذ أن وجد نفسه ناقدا لها بتجاربه الفنية وبعمله في توجيه الناس، ولأن المسرح صوت العامة وليس صوت الخاصة فكان في عرضه لمشكلات المجتمع وقضاياها. مادة لا تتفق وهوى البعض. ومع ذلك ففي المهرجان حشد من الفنانين الذين يعوضون خسارتنا بالفرقة الإيرانية.

بقيت نقطة تخص من يتكلم العربية، وهي أن اللغة التي تعرض فيها المسرحيات كردية بلهجات ثلاث. وعلى المسؤولين أن يوفرُوا لي ولصديقي الفنان رسول الصغير مترجمين وكان الأمر ميسورا فالترجمة قول مشترك بين مفترقات لسانية ، عندئذ تمكن الفنان عصمان فارس من ردم الهوة بين اللغة المنطوقة في المسرح وبين اللغة التي أفهمها..

III

العروض المسرحية

تتدرج العروض المسرحية التي قدمت بين المونودراما - عرضان مسرحيان هما "إعدام أنف" إنتاج أكاديمية الفنون الكردية - برلين . تأليف عبد الحليم يوسف وإخراج مكي القصاب و"ذكريات" إنتاج جمعية الفنون الجميلة - فرع أوربا " تأليف وإخراج كاميران رؤوف ، وبين المسرحية الواقعية -الرمزية وهما مسرحيتان. هي "كردستان البعيدة" " لفرقة ناسيوتوا من إيطاليا للمخرجة الهولندية أنيتا فاينمان وتمثيل فريق إيطالي. و مسرحية " خمس لوحات" تأليف وإخراج شورش قادر. وبين المسرحية الواقعية - التعبيرية مسرحية " أموت هنا" لفرقة ناموا أو الغريب من إنتاج فرقة نامو وتأليف وإخراج خالد وليد. ومسرحية " مملكة الحمام" لفرقة من برلين تأليف الشاعر شيركو بيكس. إعداد وإخراج بكر رشيد . ومسرحية " قرية الضياع" من إنتاج أكاديمية الفنون - برلين تأليف وإخراج كريم أحمد ومسرحية " ثلاث غيوم بعيدة". تأليف حسين قايتان وإخراج أردال جفير لفرقة مسرحية

جايانا الجديدة من تركيا - استنبول.. ومسرحية "تا" من إنتاج مسرح جايانا الجديدة أيضاً.

لا تعطيك هذه العروض الطبيعة التي يقف عليها الفنان الكردي في عموم العالم فما هي إلا نتف من مسعى فكري- ثقافي يقدمه الفنانون عن قضيتهم التي أصبحت في عروضهم هما فنياً قبل أن تكون هما سياسياً، لأنهم وعوا تماماً أن الكلام المباشر من غير أداة فنية لا يستطيع أن يحمل رسالة. وهم فنانون رسالة. ولأول مرة يغيب النقد لأي جهة سياسية كردية ويغيب النقد لأي نظام عربي أو أجنبي، ويغيب النقد أيضاً لبعضهم البعض، فتشعر وأنت القريب منهم أنهم يجدون في المسرح جمهوريتهم الكبيرة، بعد أن فهموا أن الفن سلطة وأن الفنان قائد فيها. يمثل هذه الروحية كانت تجري المحاضرات والمناقشات التي أعقبت كل العروض والتي قدمها نقاد ومختصون.

في المحصلة الفكرية لنشاط الفنانين الكرد أنهم يشكون من النص المكتوب للمسرح فالنصوص التي قدمت لم تكن كلها مكتوبة للمسرح. مسرحيتان معدتان عن قصص عبد الحليم يوسف، هما قطع الأنوف" و"والغيوم العالية" ومسرحية معدة عن المدمن لتشيخوف" خمس لوحات" ومسرحية معدة عن أشعار شيركو بيكس، "مملكة المجانين" ومسرحية معدة عن مسرحيات مختلفة" إلى الطريق" وأخرى إما معدة أو مؤلفة وهذا يعني ن نسبة كبيرة من النصوص المسرحية لم تقم على بنية النص المسرحي. ، وإذا أضفنا إليها تنوع التيارات والاتجاهات الفنية نجد أن النص هو الأضعف في مجمل العروض وبالتالي فالبحث عن مسرح كردي ذي هوية لا بد له من وجود نص درامي يستبطن المحلي ليصل به إلى الإنساني والعالمي، ويحول الإنساني إلى رؤية محلية مشبعة

بتاريخهم. ويجعل من نصوص الماضي - مهما كان هذا الماضي - طريقة لتأليف معاصر. فلأكراد خصوصيتهم الميثيولوجية ولهم تقاليد وعادات وأعراف مختبرة تاريخيا وبقي الكثير منها يمارس طقوسا وأعيادا وعادات ولها بالتالي شكلها الفني الذي خبره الزمن وجرت عليه الألسن والتواريخ فبقي يخرق كل التواريخ والأمكنة وعلى المثقفين الأكراد استخراج هذا الخزين من يومية شعبهم ومن مألوفيته ومن بساطته، ومن أرضه وتاريخه ونضاله. وبعكس ذلك لن يؤلفوا نصا جديدا إذا بقوا يركضون خلف نصوص الآخرين. وعليهم كي يكونوا مستقبلا لهوية مسرحهم أن يتشبعوا بالواقعية، تأليفا وإخراجا وتمثيلا كي تكون نقلتهم إلى التجريب واثقة ومتماسكة. وهذا ما شاهدناه في بعض عروضهم هذه. فقد كانت هناك نغمة تجريب في أدوات التمثيل بينما النص لا يتحمل فعل الجسد المعاصر، ونغمة تجريب في الديكور وهذا حسن، ونغمة تجريب في إلغاء الزي الكردي وعدم توظيفه بما يجعله زيا فنيا وليس رداء شعبيا. وهذا ما لم نجده، وهناك قلة تواضع لدى البعض برغم أنه في خطواته الأولى. وعليهم كذلك أن يعتمدوا تراثهم الشعري والأدبي الرومانسي بشكل خاص فهم شعب متشبع برومانسية ثورية من شأنها أن تفجر فيهم طاقة اللغة المعلنة والطبيعية والشعرية والرمزية والميثيولوجية، تلك الطاقة التي تجعل للأزياء هوية وللغة هوية وللحب هوية وللحرية هوية. هذه الرومانسية الثورية لم نجدها في عروض المهرجان. بل نجد الطابع الحزين يغلف الفني في الأعمال ، وإلى جواره ذلك الندب على الضياع والفقدان. فحجم المأساة التي يعيشونها في بلدانهم حيث القسر والظلم، أو في مهاجر هم حيث البحث عن أمان، تشكيل هويتهم العملية. ومن مكملات الهوية الوطنية للمسرح

الكردي هي التراكم الفني للتجارب السابقة فقد وجدت أن الكثير من الفنانين يبدأ كما لو أنه يبدأ من جديد، عدا الممثلين الذي ظهرت عليهم خبراتهم السابقة.

وإلى جوار العروض المسرحية والندوات الثقافية والمناقشات التي أعقبت كل عرض وكانت بالفعل مواجهة بين النقد وبين العاملين وبرغم من سرعتها إذ لم تتح فرصة للمعقبين على العروض والمناقشين إلا بضع دقائق من انتهاء العرض، إلا أنها قدمت المناقشات صورة رائعة لروح ديمقراطية سادت الجميع. كما صاحب المهرجان معرض فني اشترك فيه عدد من الفنانين الكرد والعرب سنفرد له معالجة أخرى.

٧١

جوائز المهرجان

في اليوم الأخير جرت توزيع جوائز المهرجان على الفنانين ، وكان يوما فرحا للجميع حيث كانت لجنة تحكيم سرية تتابع العروض والمناقشات فكان نصيب جائزة الإخراج لأكراد تركيا عن عرضهم الجميل "تا" ، وجائزة أفضل تمثيل للممثل شمال عبه رش عن دوره في " ذكريات" من هولندا، ونالت الممثلتان الشابتان شنو شمال وشابي شمال في مسرحية "خمس لوحات" أفضل ممثلتين شابتين، وأفضل تأليف مسرحي للفنان شورش قادر عن مسرحية نفسها. وثمتت جوائز للأزياء لخالد وليد في مسرحية " أموت هنا" .

١٤ - ملاحظات عن المسرح العراقي المعاصر (*)

استهل الناقد ياسين النصير حديثه عن النماذج الجديدة في المسرح العراقي، وما أنجز من أعمال مسرحية خلال السنوات الماضية. وقبل أن يخوض في محاضراته أثنى على المحاضرتين السابقتين للدكتورة لميس العماري التي تحدثت عن (مفهوم التراجيديا لدى برخت) والدكتور فاضل السوداني الذي تحدث عن (المسرح والطبوس) ووصف محاضرتيهما بأنهما تتطويان على أفكار وآراء عميقة ومشوقة، ولكنه أراد الرجوع إلى المسرح العراقي الذي يتميز بسعة تجاربه، وتنوعها، وعمقها، لكنه كان قد سجل العديد من الملاحظات ليس على المسرح حسب، وإنما على القصة والرواية والشعر. فالناقد ياسين النصير قد أنجز أربعة كتب نقدية عن المسرح العراقي وهي على التوالي: وجهاً لوجه عام ١٩٧٦، والمسرح العراقي عام ١٩٨٨، وبقعة ضوء - بقعة ظل عام ١٩٩٠ وفي المسرح العراقي المعاصر عام ١٩٩٧، كما صدر له أكثر من عشرة كتب في نقد القصة والرواية والشعر والحكاية الشعبية. وهذا يعني أن الناقد هو واحد من المتابعين للحركة المسرحية في العراق. وقد توصل من خلال دأبه ومتابعته ودراساته النقدية التطبيقية إلى تسجيل عدد من الملاحظات السلبية التي ترصد البنية الفكرية العامة للمسرح العراقي. فالناقد ياسين النصير يقول: (إننا نستطيع أن نتحدث عن نماذج في المسرح العراقي كأن نقول مسرحية (النخلة والجيران) لقاسم محمد و (المفتاح) ليوسف العاني و (الخرابة) لسامي عبد الحميد و (الطوفان) لإبراهيم جلال و (نديمكم هذا المساء) لمحسن العزاوي و (دماغ في عجيذة) لحازم كمال الدين، ولكننا لا

نستطيع أن نرسم خطأً فكرياً في تاريخ المسرح العراقي (وهذا يعني أننا نستطيع أن نتوقف عند نماذج مسرحية لهذا المخرج أو ذاك، أو نتوقف عند هذا الممثل أو ذاك. وأستشهد النصير بمحاضرة الدكتور لميس العماري التي تحدثت عن الأسباب التي دعت برخت لأن يرفض المسرح الأرسطوطاليسي، وقال إن أعماله المسرحية ترتبط بخيوط فكرية، بحيث لا نجد عملاً مغايراً للعمل الثاني أو الثالث إلا في البنية الفكرية أو التنفيذ أو في رؤية النص. وهو يعني أننا نستطيع أن نجد برخت في هذا العمل المسرحي أو ذاك، بينما لا نجد مؤلفاً أو مخرجاً المسرحي في بنية متسلسلة. ثم ذهب إلى القول بأننا نجد المؤلف العراقي في هذا النص باتجاه، بينما نجده في نص آخر باتجاه آخر تماماً، وقد تكون هذه الاتجاهات متناقضة. ولكي يوضح أبعاد طروحاته يقول بأنك تجد المخرج الفلاني في هذا النص برختياً، وفي النص الثاني تجده يمثل ستانسلافسكي، وفي الثالث بيتر بروك، وفي نص رابع يعتمد على تقنية الجسد. وهذا يعني أن المشاهد لا يستطيع أن يكون خيطاً أو سلسلة فكرية نستطيع أن نعتمدها في تكوين رؤية واضحة لهذا المؤلف أو ذاك المخرج. على الرغم من أن المسرح العراقي قد تجاوز عمره الثمانين سنة. أن الناقد ياسين النصير يريد القول بعدم وجود مؤلف مسرحي أو مخرج مسرحي عراقي يمتلك مشروعاً أدبياً أو فكرياً أو اجتماعياً أو سياسياً تستند عليه موضوعاته أو مسرحياته، وهذا طرح خطير يحتاج إلى دراسات معمقة. فهو يرى أن برخت لديه مثل هذا المشروع الذي كان يبتغي من ورائه تغيير العالم، فهو لا يهتم أن يستعير من التراث، أو من نصوص سابقة، كما فعل مع كريولان، أو من حكايات أو أساطير قديمة يعيد صياغتها من جديد لأنه يستند إلى مشروع كبير. كما جاء

على ذكر دستويفسكي الذي رأى أغلب النقاد في رواية (بيت الأموات) أساساً لكل أعماله اللاحقة، ولهذا عندما تُقرأ أعماله كان الناس يرون فيه المسيح الجديد الذي سينقذ روسيا. وأشار النصير إلى أن تولستوي وستندال وفوكو يمتلكون مثل هذه المشاريع التي توطر أعمالهم جميعاً. في حين ينكر النصير وجود مثل هذه المشاريع النظرية والفلسفية والفكرية والسياسية لدى مؤلفينا ومخرجينا المسرحيين، لكنه، أي النصير، يعترف بامتلاك المؤلف والمخرج العراقي للموضوعات. ولكنه من ناحية أخرى يشير إلى بعض المؤلفين والمخرجين العراقيين الذين يتوفرون على مشاريع بسيطة وخجولة مثل يوسف العاني وقاسم محمد. فهو يرى أن مشروع يوسف العاني يتمحور حول نقد المجتمع، ويمتلك بنية متسلسلة نلمسها من بداية أعماله حتى آخرها، أي أنه يرصد الظواهر الاجتماعية، ثم يعيد تركيبها في ضوء الظاهرة النقدية. أما قاسم محمد فقد انشغل في البحث في التراث عن أشكال درامية جديدة تعزز مشروعه المسرحي، غير أن الحرب أكلت مشروعه ولغته ووقته، وأكلته هو شخصياً عندما سقط في العادي والمألوف وغادر بقعته الجوهرية التي كنا نعول عليها سابقاً. إن ما يحتاج إليه مسرحنا كما يذهب النصير هو أن يتخلص من الموضوعات المتناثرة التي لا تشكل مشروعاً أدبياً أو فكرياً، وأن يقترب كثيراً من الأفكار الكبيرة والمشاريع العظيمة المهيمنة بحيث يستطيع الكاتب أن يعيد إنتاج أفكاره ورؤيته وفق موضوعات متسلسلة. فعلى سبيل المثال عندما نقرأ ليوسف إدريس نجد أن شخصية (الفرفور) هي جوهر أعماله كلها، فهذا الفرفور هو ابن الشعب الذي يتطلع إلى أفكار كبيرة، وهو الحكواتي الشعبي الذي ينتمي إلى كل الأجناس. أي أن هناك شخصية أسطورية تجمع بين الأحاديث

كلها. وعندما تقرأ لعبد الملك نوري، القاص العراقي المعروف، تجد أن فكرة (الرجل الصغير) هي فكرة شاملة في كل إنتاجه القصصي، هذا الرجل الصغير البسيط الذي يشتغل عاملاً في بار، أو نادلاً في ملهى، أو فَرَّاشاً في مدرسة. هذه الثيمة هي القاسم المشترك لكل أعماله. وكذلك عندما نقرأ لفؤاد التكرلي يتجسد أمامنا (الرجل الإشكالي والمتقف البسيط) وغالباً ما يكون محملاً بإيديولوجية اللامنتمي. بينما يرى النصير أن المسرح ، كتاباً ومخرجين، يفتقرون إلى مثل هذه المشاريع لكي يقيموا عليها تجاربهم. ويعزو النصير السبب إلى أن ثقافتنا القصصية والروائية والشعرية والمسرحية هي ثقافة ريفية. فالمسرح ، حسب تصوره، هو ابن ثقافة القرية، والبلدة، والمناطق الحواف على الرغم من أنه يُنتج في المدينة. فحتى الآن لا يمكننا القول إن المدينة قد انعكست في النتاج المسرحي العراقي ولو دققنا النظر فإننا سنلاحظ أن مجمل العلاقات القائمة داخل النصوص المسرحية هي علاقات ريفية. لم تكن ثقافة المدينة حاضرة بمعناها العميق الذي يشمل الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفلسفية والدينية. وقد توصل الناقد النصير إلى أنه لم يجد حتى الآن نصاً مسرحياً مدينياً واحداً في المسرح العراقي على الرغم من أن أغلب هذه المسرحيات تُمثل في مسارح العاصمة كمسرح الرشيد أو المسرح الوطني، وأن الجمهور يركب في أحدث السيارات، ويسكن في عمارات عصرية تتوفر فيها مجمل الشروط الحضارية. وقد عمم النصير هذه الثقافة الريفية على الحداثة الشعرية، فهو لا يرى في حداثة السياب والبياتي والملائكة حداثة مدينية، على عكس كل الحداثات في العالم، بل يراها حداثة مبنية على علاقات ريفية لا غير. وهذا الأمر ينسحب على الرواية، فغائب طعمة فرمان في

(النخلة والجيران) أقام بيته الفني في محلة بغدادية، ولكن العلاقات داخل هذا البيت ظلت ريفية، وأكثر من ذلك أن اللغة التي استخدمها هي لغة محكية (شعبية)، وهذا التشخيص ينطبق أيضاً على فؤاد التكرلي في (الرجع البعيد) وبعض القصص التي كتبها باللهجة العامية. إن المحاور التي أثارها الناقد ياسين النصير تحتل النقاش والجدل، ولو أخذنا نموذجين عراقيين أحدهما المؤلف المسرحي عادل كاظم، والثاني المخرج المسرحي د. عوني كرومي لاكتشفنا أن كلا منهما يمتلك مشروعاً الخاص.. لقد كتب عادل كاظم مسرحيات كثيرة تستند على مشروع فكري نذكر منها مسرحية (القضية) و (عقدة حمار) و (مقامات أبي الورد) و (دائرة الطباشير القوقازية) و (المتنبي) و (حب وخبز وبصل) و (الحصار) و (الطوفان) و (تموز يقرع الناقوس) و (الخيط) وغيرها من النصوص المسرحية التي تتوفر على حس شعبي، مثلما تتوفر على نفس عالمي واضح. لقد استلهم عادل كاظم موضوعات كثيرة من التراث الأسطوري العربي والعالمي، كما أفاد من الملاحم العراقية القديمة وأفاد من قيمتها الدرامية بعد أن أشبعها بأبعاد ميثولوجية جديدة. ويمكن الإشارة هنا إلى مسرحيتي (الطوفان) و (تموز يقرع الناقوس) التي تناولت انهيار الأسطورة اليهودية في بابل. وهذه الملاحظة أثارها المخرج المبدع أسعد راشد في مداخلته المقتضبة بصدد طروحات الناقد ياسين النصير. أما د. المخرج عوني كرومي فيمكن أن نلمس مشروعاً الفكري والاجتماعي في العديد من المسرحيات التي أخرجها نذكر منها (بير وشناسيل) و (ترنيمة الكرسي الهزاز) و (كشخة ونفخة) و (سترة توصاه) وغيرها من الأعمال المسرحية التي بلغ رصيده الإخراجي فيها أكثر من خمسين عملاً مسرحياً.

وبإمكاننا تتبع الثيمة الشعبية التي تشكل مشروعاً متصلاً لا خلل فيه. أما ثقافة الريف وعلاقاته داخل النصوص الإبداعية فينبغي الانتباه إليها وتجاوزها. فمن غير المعقول أن نعيش في أوروبا وفي مفتّح الألفية الثالثة ونعيد إنتاج ثقافة الريف العراقي، ونقول بالنتيجة إن هذا مسرح عراقي. إن مؤلفينا ومخرجينا مدعون لتدارك هذه الهوة الكبيرة، وتجاوزها من أجل اللحاق بالأمم المتحضرة التي تنتج أعمالاً تهدف في الأقل إلى المساهمة المتواضعة في تغيير العالم. إن المسرح العراقي الموزع في المنافي الأوروبية قادر الآن على امتلاك زمام المبادرة، والبدء بإنتاج مسرحيات مدنية حضارية وخصوصاً أن هذه المنافي تغص بأسماء إخراجية كبيرة مثل د. عوني كرومي، و د. جواد الأسدي وحازم كمال الدين وأسعد راشد وصالح كاظم وإسماعيل خليل وراجي عبد الله وعبد الأمير شمخي وعلي منشد وكريم رشيد وكاميرا رؤوف ومناضل داوود وروناك شوقي، ومن الشباب بكر رشيد وقاسم مطرود وصالح حسن وأحمد الشرجي وغيرهم الكثير.

(*) لخص المداخلة التي جرت في ألمانيا القاص عدنان حسين احمد

الفصل السابع

الفصل السابع:

العروض المسرحية

١- مكنسة القاذورات

قراءة في مسرحة الظلال

مشاهدة العرض ليوم ٢٥-٣-٢٠٠٩

١

لم يعد مسرح اليوم وعاء لقضية يتفق عليها الجمهور أو يختلف، بل تحول المسرح إلى طريقة فنية تتحدث عن كيفية قول الحقيقة الفنية من عدمها، وفيما إذا كانت هذه القضية مقنعة فنياً أم لا.. والجمهور المتلقي لا يتلقى محتوى العرض إلا عبر أدوات فنية أتقن المخرج تحديدها، وأجاد الممثلون تنفيذها. من هنا أعتبر هذه المسرحية عملاً متقناً لفنانين محترفين، يعرفون مسبقاً ما يقال وكيف يقال.. فما قدموه سبق وأن رأيناه منهم مراراً.. ومن هنا كان خللها قليلاً.. والوهلة الأولى، نستطيع القول أنها ليست رسالة موجهة للجمهور عن جرائم أرتكبت بحق أناس من هذا المجتمع قبل خمس وعشرين سنة!! ولا هي طريقة فنية عن المصالحة الوطنية التي تجري بعد خمس وعشرين سنة من تاريخ تلك الأحداث!! فما لدى الجمهور من خبرة في هذين الميدانين - الجريمة والمصالحة - يفوق كثيراً ما قدم في العرض.. من هنا مرة ثانية ستحذو معالجتنا للعرض المسرحي حذوا آخر، ذلك هو دور مكنسة القاذورات في فرض سياقها على الزمن المعاصر.

ابتدأ العرض بالطبيب وهو يجلس على مستراح المراحيض لينظف نفسه تعبيراً عن إنسانيته خلافاً لبقية الحيوانات التي تلقي قاذوراتها في

الشوارع والبيوت، فأعطى دلالة على أنه سيتخلص من جرائمه "الخررة" السابقة، كبداية لدخول الصراع مرحلة المواجهات السلمية، والحوار الديمقراطي مع الآخر.. هذا الوعي بالقاء القاذورات في أمكنتها الطبيعية، والتميز الذي يشير إليه موقف التنظيف، شرط إنساني يعلمنا النظام والحرية أيضاً، بأن البعض باستطاعته أن يعترف وهو عار أمام الناس من أنه فعل كذا وكذا.. ولكن كما يبدو أن مثل هذا النظام وهذه الحرية ليسا تعبيراً عن فعل الإغتصاب بدليل مواجهتنا به أول الأمر وليس نتيجة للتحقيق الذي سيجري معه.. هل استبق المخرج النتائج بحيث أدان الطبيب مسبقاً؟ أم أنه استهل عرضه من خاتمة الأحداث ثم دار والتفت إلينا ليحكي حكاية جرائم السنوات التي مرت على مجتمعنا؟؟.. هذه البداية غير موفقة كما أرى، الموقف الصائب هو أن ينظف المجرم نفسه من أدرانه كلما استمر التحقيق معه، في حين جاء جلوس المرأة على المستراح طبيعياً حيث جرى بعد صراع مرير مع العدالة والقانون... لأن العرض حوار بين قذارتين: قذارة الجرائم السابقة، وقذارة من يحمل مسدساً لتصفية حساباته مع المجرمين دون الرجوع إلى المحاكم والقوانين.. وقد بنت المسرحية عرضها على كفتي صراع متأرجحتين: كفة انكشفت بداية العرض، وأخرى في منتصف العرض، فاختل توازن الأحداث، حيث أهمل المستراح نهائياً من فعل المكانس لاحقاً، فلم تقترب منه مكنسة أحد، فبقي دالة لاستقبال- بالضرورة - قذارة أخرى سيفرزها المجتمع لاحقاً وهي دالة إخراجية موفقة.. فالمراحيز - كما يكتب القاص لؤي حمزة عباس- أحد أهم الأمكنة شعبية في حياتنا. إذ لا يمكن لأحد الاستغناء عنها- إنساناً كان أم بيتاً أم تكويناً اجتماعياً أو حزباً سياسياً- لأن بنيتها هي وجودها، ولذلك

سترافق كل تجديد، وتتجدد مع كل تحديث، - لا يمكنك أن تسكن بيتاً دون مرحاض كما يقال - فالنجاسة ترافق النظافة، ولذلك أعتبرها المكان الجدلي لعملية الحياة والموت فينا..

٢

وعندما ندخل العرض يواجهنا ترميز من نوع آخر، ذلك هو الرقم (ثلاثة) الذي سيلزم العرض الشيق كبنية لا واعية تتحكم بسير العملية الفنية والفكرية كلها.. فالشخصيات ثلاث، - لا يعتبر موظف الأرشفة شخصية أساسية في العرض، بل ملحقة بالمكان، ولذلك لم يمنحه المخرج حضوراً مهماً - والشخصيات الثلاث؛ رجلان وأمرأة، هي بنية مركبة ومتوازنة، يشتركون جميعهم في ممارسة الجنس: الطبيب مغتصبا له - تتعرف عليه من صوته ولون بشرته وعينية - وزوجها المحامي يمارسه بحقه الشرعي، والمرأة رحماً ومشاركة جدلية بين الاثنين: الرفض والقبول.. والشخصيات الثلاث تشكل وحدة دلالية مكتملة الدائرة: طب وقانون ورحم. والبعد مثيولوجي لهذه الدائرة غائر في البنية الاجتماعية والثقافية منذ القدم.

تطرح كل شخصية من الشخصيات الثلاث، ثلاث أفكار أيضاً، وكل فكرة مؤلفة من ثلاثة احتمالات كذلك.. وستدور البنية الثلاثية القارة بنا في أروقة الديانات الثلاث، وفي بنية الجنس وبنية الأسرة وبنية التركيبية الشعبية لتكوين أية عملية استهلالية. فالرقم ثلاث له امتدادات في الفلسفة العربية الإسلامية أيضاً ونجدها في بنية الفعل الثلاثي لغويا وفي "علن" في الإيقاعات الشعرية وفي بنية الدين: بسم "الله الرحمن الرحيم". وفي المسيحية تشكل البنية الثلاثية روح ومفهم الصليب والصلاة، وهي

بالتالي بنية ما قبل الإسلام أيضا " اللات وعزة ومناة " وهكذا يشكل الرقم ثلاثة بنية عميق قد لا نشعر بوجودها إلا عندما تكون الأثافي "ثلاثا" في حال أن يُطبخ طعامنا -عملنا الفني- جيدا.

٣

تتألف البنية الثلاثية للشخصيات من:

المغتصب - الزوج - الزوجة.

حصيلة هذه البنية الثلاثية هي - الخطيئة - وهي ثيمة مسيحية، حيث حملت مريم بعيسى: إما من روح القدس أو من يوسف النجار، أو من ذاتها وهي البتول كما يقول القرآن الكريم.، وبقي الوضع قائما بين الإيمان بثلاثية أو بالتوحيد، لا أحد أجاب عن هذا السؤال فبقي الوضع قائما بين من يؤمن بالثلاثة ومن يؤمن بالتوحيد، حتى ضمن الديانة المسيحية نفسها. ، وكانت إجابة العذراء مريم هي أنها : "وَلَدْتُ عيسى.. البنية تعاد ثانية في هذا العرض، عندما تجيب المرأة عن خمس وعشرين مرة اغتصبت فيها. فكان مولودها " الخطيئة" ولكنها خطيئة سياسية وجريمة أخلاقية تسحب المجتمع إليها وتتحول من قضية شخصية إلى قضية سياسية للحوار ودوران الأوضاع.. وهذه "الخطيئة المأساة"، أما أن يُغضَّ النظر عنها برضا الأطراف المشاركة كي لا فتعاد ثانية، أو أن يجري نسيانها لإبقاء الوضع على ما هو عليه، أو الدعوة إلى مصالحة شكلية بين أقطابها الثلاثة..وهو ما جرى في اختيار الحل الثالث دون أهمال الحلين الآخرين، عندما تركهما المخرج دون نتائج..

السبب يعود إلى أن المخرج أهمل أبعاد الشخصيات الذاتية وصب جهده على أبعادها الرمزية فنجد عند البحث عن تركيبة الشخصيات أن كل شخصية منها تتألف من ثلاث أفكار:

تتألف شخصية المغتصب من : مغتصب - طبيب - سجين.. ومحور هذه البنية هو "التهمة" ولكل خصوصية لها أبعادها وعندما تجتمع في شخصية واحدة لا تصبح مسطحة أو أحادية عندما تمارس "جريمة الإغتصاب". أما الكيفية التي يحق لها الدفاع بها عن نفسها، فقد تكفلها مقدما جلوسه على مستراح المراحيض والاغتسال أمامنا من مخلفات تلك الجريمة.. وعبر عن شخصيته المركبة هذه، بقلة حركته على المسرح أيضا، وبتعرية نصف جسده أمامنا، وبتقييده ليديه وكم قيده بنفسه، ومن ثم الانزواء تحت غطاء متخفيا أمام الجمهور، وكان الممثل فلاح إبراهيم كبيرا في أدائه لهذا الدور المركب.

وتتألف شخصية الزوج من ثلاثية أيضا هي : محام - زوج - متهم - ، ومحور هذه البنية هو "الدفاع عن حقوق الإنسان". فهو : إما أن يدافع عن المتهم إلى أن تثبت براءته، أو أن يقف مع زوجته لإنصافها قانونيا، أو أن يتخلى عن القضية كلها بادعائه أن زوجته ملوثة عقليا. ولذلك كان أكثر الشخصيات حركة وسعة على المسرح دالا على حيرته، راسما قلقه الوجودي بحركة منفعة بين مواقع الشخصيات، والفنان ميمون الخالدي ممثل من درجة خاصة. نمثل القانون لم يختراية طريقة فترك المجري يسير بعد أن جفف منابعه..

وتتكون شخصية الزوجة من ثلاث أفكار : - مُغتَصَبَة - زوجة - قاضية-، ومحور هذه البنية هو "العنف"، للأخذ بالثأر من الطبيب المغتصب - السن بالسن والعين بالعين - ونجدها بثلاثة محاوة: إما أن

تتناسى الإغتصاب وتسكت، وعندئذ لا قضية تعرض على الجمهور، أو أن تستمر في اتهامها للطبيب إلى نهاية العرض وتقتله دون محاكمة، أو أن تتنازل عن القضية كلها، مفضلة بيتها وحياتها الزوجية على الفضائح الشخصية، المسرحية لم تأخذ بأي من الحلول الثلاثة، وهو ما يجعل رمزية المرأة مفتوحة الاحتمالات، وهذا هو جوهر العرض، مكملة بموقفها منحى المحامي في حوله.. في حين لا يمكن غض النظر عن جريمة ما، لأن القضية ليست مجرد جريمة فردية، بل هي بنية مثولوجية تتصل بفاعلية الخطيئة والإجرام منذ القدم وحتى اليوم، فالقضية إفراز طبيعي لمجتمع يريد أن يجدد نفسه، ولذلك ستبقى المراحيل منصوبة أمامنا، فثمة من سيأتي لا حقا ليلقي بها فضلاته، معترفا بجرائمه الجديدة..

ماذا ستنتج البنية الثلاثية المعقدة في هذا العرض الذي سار بخط مستقيم مع تعرجات موضوعية ونفسية للشخصيات هنا أو هناك، وليست بتحويلات جدلية يتطلبها العرض، كي يقول لنا: أن حاجة البلد إلى المصالحة الوطنية أهم من اجترار الماضي، وعلينا أن نتطافر لكس الماضي - كل الماضي - من مسرحنا عراقتنا - وبالرغم أنني ضد أية فعالية كنس مطلقة، دون التفكير بما يعقبها، لكنني وجدت في العرض خطابا ثقافيا بثوب سياسي، فبمثل هذه الطريقة التوافقية الكل سيشترك في كنس الكل، ترى من يأتي لجلس بعدهم على مستراح المراحيل؟ المسرحية لا تجيب عن هذا السؤال المهم..

في الفكر المسيحي - والمسرحية مبنية على فكرة المخلص - بقي الكل في مسرح العملية: الإغتصاب والعنف والقانون، ثم جرت عملية فرز الثلاثة بعضهم عن البعض الآخر ثم جرت عملي دمج لهم في

نهاية العرض، لتقوم المؤسسات بدور التخصص في كل بنية منها.. ففي العرض، وبما أننا نطرحها قضية على مجتمعنا، كانت طريقة المعالجة عشوائية وغير مبنية، لا على فكر ديني، ولا على فكر اجتماعي سياسي ولا حتى عشائري. كنت أفضل لو كانت شخصية المحامي وحدها هي التي تمارس فعل الكنس، باعتبارها سلطة للقضاء، لاكتسب العرض قيمة سلطة القانون، ومن ثم تتبعها المرأة باعتبارها أمّاً يمكن أن تجدد الولادات ثانية،- لكن وجدناها المبتدئة بجلب المكانس- لكان ثمة مبرر جدلي لعملية الكنس التاريخية للقاذورات من قبلهما فقط، في حين يلزم المغتصب - أيا كان- بالبقاء جالسا على مستراح المراحيض..

٣

شملت البنية الثلاثية العرض كله، ولم تقف عند حدود الشخصيات وثيماتها وأفكارها، فقد التزم مصمم الديكور والاكسسوار بها فجاءت متوازنة مع الأفكار والأفعال المتطابقة معها.. ثمة ثلاث أمكنة محورية للديكور هي: المستراح- الكنب- المنضدة الصغيرة. صاحبها ثلاثة كراس أيضاً استعملتها الشخصيات في حواراتها وجلسها، وثمة ثلاثة مصابيح إنارة أساسية فاعلة، وثلاثة مواقع مشغولة على خشبة المسرح- يسار أسفل خشبة المسرح، يمين أعلى خشبة المسرح، وسط يمين خشبة المسرح.. ولم يحدث أي فعل في "بؤرة" خشبة المسرح الوسطية، وكان من المفروض أن يكون المشهد الأخير فيها، ثم تتطلق الشخصيات الثلاث منها لكنس المسرح من القاذورات وبالإتجاهات كلها، لأن منحى حلول العرض كانت وسطية.

يبدو لي أن الدكتور هيثم عبد الرزاق سعى إلى تركيب عرض جدلي، لكنه كان حذرا من الكشف العميق للجريمة الخطيئة، وهذه ليست مثلبة بقدر ما هي رؤية نقدية قد لا تكون موفقة كلياً، فقد غلب الدكتور هيثم، الحل التوافقي على البنية الجدلية العميقة للصراع.. ولن يكون أي مخرج آخر باستطاعته فهم جدلية العرض العميقة ما لم يكن على اطلاع بالثقافة الميثولوجية للشخصيات الثلاث، والنصوص المسرحية ذات الخلفيات الدينية القارة، حتى لو كانت تتحدث عن مشكلات سياسية عراقية معاصرة.. فالفكرة الميثولوجية تتحكم ليست بالأديان فقط، بل هي سلوك قارجرى تحييده في المجتمعات أيضاً.. ولذلك، لم تتخل المجتمعات الغربية عن ميثولوجيتها الدينية العميقة التي تعتبرها المكون الأنثروبولوجي العميق لها، كما أنها -البنية الثلاثية- أساس في أي نشاط معاصر حتى لو كان النشاط سياسة. من هنا علينا، و- العاملون في مسرحنا مفكرون وأساتذة ومجربون كبار- الحذر في اقتباس النصوص الغربية ما لم تفهم خلفيتها الأيديولوجية.

٤

سأتي على التمثيل الذي أبهرني.. شخصياً ضحكت منتشياً من أعماقي وأنا أرى تمثيل الكبار رائعا، ووفق ما رسمه المخرج لهم، قلت: مسرحنا بخير..- سأحدث لاحقا عن الخطة الإخراجية- فقد كانوا أمناء لخطة المخرج التي تتلخص بأن: قولوا ما تؤمنون به، لا ما يؤمن به المشاهد، الممثلون أفراد في هذا العرض وليسوا ممثلين لفئة أو طبقة اجتماعية وإن كان ثمة ما يوحي بذلك التقسيم الخفي لظاهرة الاغتصاب، ولظاهرة الحقوق، ولظاهرة الفئة الضعيفة المغتصبة..، في حين أن

المشاهدين شعب.. والفرق كبير بين من يؤدي دور الفرد، ومن يؤدي دور الفئة أو الشعب.. الأستاذ ميمون الخالدي كان يمثل وهو تحت ثيابه القانونية البيتية الوظيفية، فهو فرد وفئة معاً، لذا بقي متميزاً ضمن سياقات وظائفه الثلاث، وقد أجاد أن يكون ربّ أسرة، وحقوقياً، وزوجاً. والمرأة - الدكتورة إقبال نعيم - بقيت ضمن سياقها الاجتماعي الجدلي "أم ورمز وقاضية شعبية"، بالرغم من أن ملابسها لم تتغير، وهو عندي نقص كبير، كان بإمكان المخرج أن يُلَوِّنَ ملابسها تبعاً لمواقعها: ملابس امرأة مغتصبة، وملابس امرأة زوجة، وملابس امرأة محققة قانونية. المخرج لم يوفق في سياق شخصيتها المظهري، وكنت أجد أن أعماقها ليست بمثل هذه السطحية المظهرية. لكن إقبال التي تعودنا على رؤيتها متألقة كانت في قمة أدائها المتميز عندما أظهرت أبعاد شخصيتها بروحية شعرية غير مثقلة الحضور.

الفنان فلاح إبراهيم فنان كبير ومستقبلي، ولغته الجسدية واضحة ولها عمقها الدلالي، شخصية قادرة على التلوين، وجدته في هذا العرض - لم أشاهد له عرضاً سابقاً منذ ثماني عشرة سنة، ربما ذاكرتي تخونني - يؤدي بطريقة مباشرة بين استقبال الفعل ورد الفعل، وهي طريقة لن تجعله محايداً كشخصية ميمون التي لاعمت ملابس شخصيته ومواقفه. فلاح العاري من بداية العرض وحتى نهايته - عدا مشهداً قصيراً - كان مضطرب المظهر، دالاً بعرييه على افتضاح أمره، وقد أدى عريه ما كان يصبو إليه المخرج في موقفين: موقف الاستهلال، وموقف النهاية، فكان ضمن سياق الفعل الدرامي للعرض خاصة وهو مقيد. ثمة فكرة طرأت لي وأنا أشاهده وهو تحت هيمنة قوة المسدس - وليس تحت قوة المرأة - أن تنتزع ملابسه منه مع كل تصويبة مسدس إليه. عموماً وجدت نفسي أمام ممثل مهم وكبير..

الخطة الإخراجية

تنوعت خطة المخرج الدكتور هيثم عبد الرزاق بين أن يقول كل ما عنده بمباشرة فيسقط العرض، أو أن يعتمد الترميز لظواهر حدثت في المجتمع العراقي وهو ما كان، أو أن يزاوج بين الطريقتين ملغيا البعد الرمزي السائد كي يعتمد جدلية المربعات الثلاثة لينتج لنا مربعا رابعا وهو مربع المكنسة التي أتت على مخلفات الصراع وأبقت المستراح بانتظار من يستعمله ثانية.. بهذه الطريقة المتعرجة والمستقيمة أحيانا، رسم لنا طريقة سهلة للمصالحة الوطنية فلم يعمق إحساسنا بأن يبقى شيئا من أمراض سابقة في المجتمع الجديد، وهو ما يعطي للمربع الرابع الجدلي من أن يفرز نصا جديدا نحن بحاجة إليه، حقا لقد كنسوا القاذورات ولكن كنسوا أنفسهم معها أيضا، وهو ما لم يكن في صلب جدلية العرض..

الديكور والإضاءة

حقيقة هذين العنصري كانت مبهرة لي قياسا للإمكانات المتوفرة، ودالة على شغل فنانين محترفين سنراهم كثيرا في مسرحنا، قطع الديكور دالة وبوضوح على رمزية العرض، لكن الفضاء المكشوف ليس دالا ليبقى من أول العرض إلى نهايته، سيكون أكثر دلالة لو انكشف أثناء عمل المكانس، لكان منسجما مع الإنفتاح على الفضاءات الأخرى، كذلك هو شأن الإضاءة التي كانت لغة متميزة وعازلة ودقيقة، كنت أفضل لو أنها كانت فيضية في آخر العرض، ولكن كما يبدو أن للمخرج سلطة ما تزال قوية في مسرحنا بينما هي تذوب في المسرح العالمي وتُهمش وينهض إلى جوارها كل العاملين في العرض، وبالدرجة نفسها من المسؤولية..

٢- دراما تعطيل المواصلات

قراءة في عرض مسرحية "حضر تجوال"

مشاهدة العرض المسرحي ليوم ٣١-٣-٢٠٠٩

١

يهدي مخرج العرض المسرحي، المخرج مهند هادي، مسرحية "حضر تجوال"، للدكتور المرحوم عوني كرومي، وفاء لجهوده في حقول المسرح والثقافة، ودلالة الإهداء تشير إلى أن احتذاء منحى الدكتور عوني في تفسير الواقع والرؤية الجدلية له واحدة من أساليب الحداثة في العرض المسرحي الجديد، بل وأصبحت سنة فنية، على المسرحيين الشباب اعتمادها لتوسيع جدل العملية الفنية القائم على استخلاص رؤية مستقبلية عن واقعنا العراقي خلال ما مر به من حروب، إضافة إلى ذلك، تشكل عروض الشباب ومنها هذا العرض طريقة للبحث عن آليات خطاب مسرحي معاصر، فالمسرح أحد أهم الفنون الذي تمتاز فيه رؤية الخطاب السياسي برؤية الخطاب الفني، فالرؤية الفنية الجديدة هي عصارة مقننة من الاثنين..

٢

شابان أحدهما صباغ أحذية، والآخر منظف سيارات، ينقطعان عن الوصول إلى بيوتهما بسبب حظر تجوال أعلن في المدينة.. الحادثة بالنسبة للعراقيين عادية، ومن كثرة حدوثها قلّ الحديث عنها، لكن جوهرها لا يقف عند ما حدث للشابين، وإنما في تلك التشكيلة المعقدة

من الحالات التي تضافرت جميعها في حدوث "حضر التجوال"، فالحضر لا يأتي على الشابين فقط، بل يتحول عندما تهيمن آلهة الشر إلى أداة لتعطيل علاقات المدينة وهي: الإنسان - الشارع - المواصلات - والتي وقعت جميعها تحت هيمنة "الحضر/ القمع/ الموت" مما سبب ذلك تعطيلاً أوسع للحرية.. ومن هنا شمل الحضر، المكان والإنسان والزمان.. فنجد أمكنة مثل -الشارع- السيارة -الحذاء- تتحول من مفردات مكانية منعت عن الحركة، إلى مظهر من مظاهر المدينة المعطلة.. لأن الحركة تعني من بين ما تعنيه تعطيل آليات الحداثة وهي -الإنسان- العمل - الحرية.. فعمل الإنسان/ الحذاء /السيارة، يلتصق بـ الأرض/ الشارع/ المدينة، ونحن نعرف أن الشارع هو نهر المدينة وشعرها كما يقول أراغون.. أما الحذاء فهو رمز من رموز الهوية الوطنية وما بعد الحداثة - يعتبر حذاء فان كوخ تجسيدا لفكرة ما بعد الحداثة -.. و- يتحدث غوغول في إحدى قصصه القصيرة عن تجاوز حذاء الحوذي وحذاء العسكري الارستقراطي الروسي في شارع النيفسكي، بالرغم من اختلاف طبقتيهما، لكن الارستقراطية العسكرية الروسية سرعان ما تنتبه لهذه الظاهرة التي تحدث في شارع تقع كل مكونات السلطة القيصريّة فيه، فاتخذت إجراءات صارمة بمنع الفقراء الاقتراب من العسكريين وهم يسرون في الشارع -.. أما السيارة فهي شكل تقني متحرك للحداثة بكل معنى الكلمة.. وأي تعطيل في الإنسان/ الشارع / يعني ثمة تغيير في العلاقات بين الناس والمدينة، وهذا ما شكل البنية التحتية للعرض المسرحي . وفي العمق من الصورة لهذا المركب الثلاثي: الإنسان/ المدينة/ الحرية، نجد لها صورة مثيولوجية غائرة في مكوناتنا الثقافية العراقية، تلك هي القدرية المضمرة في افعالنا

المحبطة.. ولذلك فالمثيولوجيا ليست غريبة أو طارئة على العرض، ولكن هل جرى إنتباه جدلي لمثل هذه العلاقة بين ما يحدث في واقعنا العراقي والجذور المثيولوجية لمفردات العرض الأساسية؟؟ أشك في ذلك.. فـ"الحضر" الذي ينزل إلى الأرض بفعل فاعل مبهم - ولكثر ما حدث في تاريخنا من إبهام، لم تفصح المسرحية عن سببه-، أصبح "الحضر" يقترب بالقمع السياسي، وليس بسبب غارة جوية، أو بحدوث كارثة، هذا هو جوهر الإنسان الشعبي المقموع في العراق.. ويذهب العرض بنا إلى السياسة، إلى الدين، إلى القضية الكردية، إلى كركوك، إلى الخمرة - الخمرة طاقة السوق التي تنتشل المخيلة من السكون- وإلى التغيير الذي حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣، وعده العرض تحولاً... الخ، وها هي الأوضاع في المدينة تسوء وتزداد عتمة، فيغتني مفهوم "حضر التجوال" بهيمنة المليشيات التي تمارس القتل على الهوية، وبالرشوة وشراء الذمم- إغراء عامل تنظيف السيارات بنقل المتفجرات- وبالتفرقة بين الشخصيتين فلجأ المخرج إلى تقسيم المكان بينهما، مما حتم على الشخصيتين أن يكونا أكثر اقتراباً بالرغم من خلافاتهما، لأن مصيرهما المشترك مرتبط بالمدينة الموحدة، والوضع لا يسمح لهما بأن يتقاسما المكان بشريط وهمي، كما فعلته حروب الطوائف.. وعليهما أن يشدا بعضهما من بعض.. فالمدينة مقسمة، معزولة، مشرفة على الموت، والمكان أصبح أمكنة صغيرة قابلة للقسم على كل الطوائف والأديان، واللغة شلت حروفها، فتداخلت في أعماقها اللهجة الفارسية بالتركية وكلاهما بالفرعونية والبدوية في خطاب مرتبك متعدد، هذا ما يوحي به تقسيم جغرافية المكان بين الناس.. وحصيلة كل ذلك، هو تجويل هؤلاء الناس إلى حطب للمدينة المحضورة...

ميزة مسرحية "حضر تجوال" أنها قادرة على أن تكون عالمية السياق بحدث مشبع بملحمية معاصرة، لما يمتلكه هذا العرض من رؤية كونية شاملة لمفهوم "الحضر"، وكأنه مفهوم قدرى يلزم كل الشعوب المتحولة، أو في طريقها إلى التحول، فمفهوم "الحضر" بمعناه الجدلي: هو هيمنة القوى العمياء على البشرية.. لذلك تحول العرض من فكرة منع تجوال في المدينة إلى فكرة "حضر" الحياة عن المدينة والناس، أي مباشرة في تحقق فكرة العدم، أو موت الحياة في المدينة، وحضور ثقل للقل الكوني الذي أغلق الأمل على الناس.. هل يعني أن "الحضر" فعل إلهي، كما تشير إليه أيديولوجيات الحروب التي وقت في العراق وعلى العراق من أنها حدثت بـ اسم الدين!! وتلمح المسرحية إلى مثل ما وقع على المدينة، حيث انطفأت الأضواء فيها، وهي إشارة على بدء الظلمة/العدم، وحين كثرت القاذورات في شوارعها والنفوس وهي إشارة على تراكم فعل الموت، وحين تغير سياق حياة العاملين وبدأ السكر تغييباً مجسداً للرؤية المضطربة، وهي إشارة على تغييب الوعي.. وما الحركات الجزئية المتنقلة بين شخصية وأخرى التي ابتدأ العرض بها، إلا إشارات مبهمة لموت شامل للمدينة والناس.. فأية قوة امتلكها مفهوم "الحضر" كونياً، ولم يستغله المخرج إلى أقصاه؟.. والشواهد العالمية كثيرة على مثل ما حدث في العراق، وخاصة ما حدث في أوروبا من "حضر" في عصورها المظلمة، عندما هيمنت الكنيسة على مقدرات شعوبها، ثم ما تبع ذلك من حروب محلية دموية استمرت ستة عقود، ثم قامت على ركامها ثورة صناعية مصاحبة لعصر التنوير أدت تقنياتها

العلمية إلى تطور العلوم لخدمة البشرية، وفي الوقت نفسه أدت التقنية المتطورة إلى الحروب لتدمير البشرية أيضاً.. فالعملية الجدلية لا تتم دون قسوة.. "لا يمكنك أن تصنع طبق أومليت دون أن تكسر البيض" كما يقول ستالين عن فكرة التقدم.. هذه المسرحية تضع المدينة تحت صورتها بوصفها الثيمة التي يصيبها العماء والشلل، فالمدينة هي فكرة الحادثة، أما الشخصيات ومن تمثلهما في المجتمع، فهي دالة على شرائح الحادثة التي يقع عليها "الحضر"، وأن عمل الشخصيات يتصل بإعادة شرايين موصلات المدينة المتقطعة إلى سياقها الطبيعي يعني النمو والتجديد..

ثمة ميثولوجية غائرة في اعماق "الحضر" تلك هي القحط، واليباب، والشح.. فالعربة والحذاء رمزان مدنيان،: العربة رمز للتقنية، للتطور، للحركة، والحذاء رمز للتحضر، للتمدين، للصحة، وللإبتعاد عن القاذورات، وكلا الرمزین يخضعان في العرض إلى عمل مكنسة - التنظيف - المعنية بإدامة وجودهما نظيفين.. فيأتي حضر التجوال ليعطل حركة العربة والناس والحذاء وللشارع، فتشل المدينة، وتتراكم فيها القاذورات وتتوقف العربات عن الحركة ويتعطل العاملان عن العمل.. فحضر التجوال ليس فعلاً عادياً استحدثته ظروف طارئة، بل هو داء تقني أصاب شرايين المدينة والناس: طرق الموصلات والعاملين فيها.. ومن هنا يخرج العمل من كونه مفردة مسرحية مكتوبة عن شخصيين محاصرتين بفعل حضر التجوال في بغداد أو أية مدينة، إلى صورة كلية لدلالة "الحضر" في العالم.... هكذا كانت مسرحية "في انتظار جودو" لصموئيل بيكت، فهي ليست نصاً خاصاً بالشخصيتين المحاصرتين، بل بكل إنسان فقد الأمل بالآلهة والسياسة معاً، فكانا صورة عن مرحلة التغيرات الكبرى في العالم، أعني مرحلة ما بعد

الحرب العالمية الثانية- وهكذا يمكن لهذا العمل المتميز أن يكون رسالة عراقية للعالم، لا تتحدث عن معاناة شخصيتين حوصرتا "بحضر تجوال" مؤقت، بل تتحدث عن المدينة المحاصرة، المدينة التي تقطعت سبلها ومنعت الحرية فيها، وهيمنت قوى الشر عليها، عن الإنسان المهمل، عن العمل المشوه، عن القتل على الهوية، عن الموت والجثث الملقاة في الشوارع، عن الفوضى. والظلمة الدائمة وتجمع القاذورات، عن اللسان المعطل وعن موت مدينة.. هذه رسالة العرض كما أرى.. وقد وفق المخرج والممثلون في إيصال الكثير من مفرداتها إلينا، وأشعر لو تعمقت الفكرة إخراجيا لظهر العمل وكأنه رسالة للعالم، ولأصبح حوار الشخصيات متجاوزا النغمة الذاتية المحلية، ولتحولت أمكنتها الضيقة المحاصرة والمتقنة، إلى أمكنة ببعيد إنساني أشمل، ولتحولت بغداد بخطابها الفني هذا، إلى مدينة كوسموبوليتية يفوق حضورا عن خطابها السياسي المعلن.... وبالرغم من هذه الملاحظات أن ما وصل من هذا العرض الرائع - سنبيين ذلك بعد قليل - يكفينا للقول أنها مسرحية الموسم العراقي بامتياز..

٤

الإخراج والتمثيل والديكور والإنارة

في جوهر الصورة الفكرية للعرض نجده يتحدث عن فاعلية الرجل الصغير عندما لا يجد غير ذاته يكررها ويتحدث معها.. الشخصيتان متشابهتان، وكان الاختيار للممثلين رائد محسن وسمر قحطان موفقا، حيث تحول حجم رائد إلى صورة مسحوقة تحت ضغط "الحضر" وتعلن

أن الإنسان الشعبي مهما كان موقعه يبقى ضئيلاً في عرف صناع القرارات الكبيرة.. اعطتنا طريقة التمثيل المتقنة أن الممثلين عكسا واقع مدينة منهاره فاستعاروا الانهيار لدواخلهما وما المشاحنات التي حدثت والصورة الكابية التي رسماها لنا إلا صورة أخرى لمدينة منهاره ومحضورة، وهذا ما جعل المتلقي يستقبل معنى المسرحية من خارج إطار الفرد، لأن التمثيل جسد صورة جماعية بلغة فنية تتجاوز الحال المفردة إلى الحال الجماعية، بالرغم ملاحظاتي السابقة لكانا أفضل لو فهمنا دوريهما على أنها ممثلان لحال إنسانية كونية اشمل وقد وقعت عليها كارثة القوى العمياء وليس الحضر المؤقت.. هل تعيدنا المسرحية إلى فكرة القاص عبد الملك نوري وفاعلية الرجل الصغير في خلق نموذج الرفض والاحتجاج؟ سيكون ذلك مرهونا بطريقة تفكير المخرج والممثلين لوعي هذه الفاعلية الفكرية لعرض ما كان يدور في خلد من أصدر قرارا بحظر التجوال، ربما سيكون من المنطقي أن نفكر بصورة أبعد من العرض نفسه، حيث إمكانية التأويل كبيرة فيه، مما يعني أن لغة النص المنطوقة ولغته الحركية والصورية والدلالية، لا تكفي - بالرغم من كفايتها ضمن تصور المخرج - ، لتجسيد الحال الكونية الأبعد.. وهذا يعني أن المخرج كان يرى المشهد العراقي ممثلا بشخصيتين مختلفتين في الرؤية: أحدهما ينجذب للرشوة لكنه يمتنع - عامل تنظيف السيارات-، والثاني يقف موقفا رافضا من أن يكون لعبة بيد أية قوة- صباغ الأخذية-، فالصوره المركبة لهما تعكس مدى تغلغل فكرة " الحضر" في البنية الثقافية للناس، كفكرة مدمرة لثقافة تقديمية، ولمدينة عطلت وسائل النقل فيها، والسكان الذين تعطلوا عن الحركة..

في سياق الرؤية الإخراجية لهذا العرض المتميز، نجد المخرج مهند هادي، يشمل عناصر ومكونات المشهد كله بفن التعامل الحركي المتقن، فهو لا يركز على الممثلين وحدهم في المشهد، ولا على الديكور أو المؤثرات، بل ثمة بنية جماعية تؤلف المشهد، كما أن الإنتقالة بين مشهد وآخر هي أخرى نقلة فكرية وليست نقلة بصرية فقط، تصاحب هذه النقلة إضاءة مركزة لم أر مثلها اتقاناً ودقة بالتعبير، وكأننا في بنية قصيدة مؤلفة من صور عديدة مترابطة .. كانت جغرافية المسرح واضحة كخريطة عمل متقن للممثلين، وبدأت الخشبة تطوى تحت أقدامهم بطريقة القراءة المنهجية التي تقترن بالصوت والحركة والفعل، أستطيع القول أن مهند هادي يمتلك مشروعية المخرج القادم بروحية متطلعة ومنفتحة على التجريب، فهو شاعر يميل إلى التفاصيل والجزئيات وليس إلى الحركة الكبيرة الواسعة، مما يعني أنه يقرأ تفاصيل مشهده قراءة متأنية ودقيقة، راسماً تناغماً بين: التمثيل، وبنية المشهد الفكرية، وحساسية المشاهد.. كل هذه المعزوفة المكانية المتناغمة تتم تحت هيمنة ديكور شعري بنوافذ تطل وتحجب، وبسينوغرافيا توزيع الجسد الإنساني وتفصله تبعاً للافعال التي تجسد أجزاء الجسد، فعندما يتكلم الرأس نشعر بنقل "الحضر" فلا حاجة للقدمين، وعندما تظهر القدمان لا حاجة لبقية الجسد، لأنها معطلة عن الحركة، هذه التركيبية الشعرية للمشهد تتناغم وبنية الأجزاء الصغيرة المكونة للعرض.. أستطيع القول أن مصمم الديكور حامد الدليمي أحد الفنانين الذين سيكون لهم حضور في مسرحنا، لأنه يترجم شعرية العرض إلى كتل مختزلة، دالة ومعبرة، فقد وجدنا في إطاره الذي يشكل خلفية العرض ثمة مدينة متكاملة وقد وقعت تحت تأثير أيديولوجية "الحضر" فأطفئت نوافذها، وعتمت دروبها وتجزأ

إنسانها.. أما أضاءة الفنان أحمد حسين موسى فهي الأخرى تتناغمت فعلا وفكرة مع مبدأ تجزيئ العرض، وبدأت لي وأنا منغم في جمع تركيبة ، أن الجميع يعزفون دون خلل، مقطوعة موسيقية عن التدمير.



بقي أن أقوله كلمة من وحي عروض مهرجان مؤسسة السينما والمسرح لهذا العام، من أن العروض تفتح نافذة على ثلاثة مجالات فكرية كبيرة، وهذه المجالات هي حصرية المرحلة التي يمر العراق بها، ولذلك علينا أن نفكر ملياً بها، لأنها ستشكل هوية متقدمة جديدة للثقافة العراقية مستقبلاً، المجالات هي:

١- ما فرزه واقع الحرب من صور جديدة غيّرت الرؤية السابقة عن معنى الواقع وتصوراتنا، وعلينا أن نبحث في مكونات هذه الرؤية المغرقة بواقعيتها الخيالية، فهي مادة تفوق في تصوري الواقعية السحرية أو الغرائبية التي عليها تجارب شعوب مختلفة أنتجت فيها ما يميزها ثقافياً وفكرياً.. تحتاج هذه الثيمة إلى بحثٍ وتقصى مستمرين من قبل المعنيين..

٢- المجال الثاني، أن لا يوجد أي نص متميز دون جذر مثيولوجي له، وعلينا أن نذهب إلى هناك، حيث يمكن تعميق الرؤية الإخراجية والكتابية والتمثيلية وحتى العرض نفسه، فالمثيولوجيا كائن ليس غريباً عن عمق وتجذر ثقافتنا فينا، وفي حياتنا حتى لو انتقلنا لثقافة القرون القادمة، العودة ليست إيماناً بالمثيولوجيا، وبتقافة الأموات، وإنما البحث من خلالها عن أدوات فن الأداء والتعبير التي هي فنون وظيفية وجمالية معاً كي نستعيدها في تعميق رؤيتنا لما مر العراق به..

٣- المجال الثالث، علينا أن نفكر جيدا، أننا في عصر ومنطق وثقافة الحداثة عالميا ومحليا، وهذا يعني أن نفهم أن المسرح ابن المدينة، ابن ثقافتها وعمرانها ومواصلاتها ومؤسساتها وطبقاتها وخصائصها المعرفية، ونص بدون أن تكون جذوره وعروضه وثقافته في صلب حداثة المدينة، يعني انقطاعا معرفيا عن صيغ ومناهج الحداثة.

ولك ان توسع من هذه الدائرة فتشمل بها كل نص يجري التعامل ثقافيا معه من أنه سيكون نتاجا للمدينة، وبالطبع لن تكون ثمة مدينة حاضنة دون أن يكون لها فلسفة ورؤية كونية وخصوصية لهويتها، وأعتقد جازما لو أمعنا التفكير بمثل هذه المجالات الثلاثة: - الواقعة الخيالية/العمق الميثولوجي /منطق الحداثة /المدينة /الفلسفة- لاستطعنا أن نؤلف خطابا ثقافيا عالي النبرة للثقافة في العراق، يفوق كثيرا الخطاب السياسي الذي تتجاذبه أهواء الساسة وطوائفهم.. نعم نحن أمام مسؤولية تحديث الثقافة، وعلى المثقفين لا السياسيين، تقع مثل هذه المسؤولية..

٣- الفن واللعب

مسرحية "خرجت من الحرب سهواً"

مشاهدة ليوم ٢٨-٣-٢٠٠٩

١

شاهدت هذه المسرحية وأنا تحت تأثير فكرة القسوة التي وفرتها لنا الحرب والأوضاع اللاحقة لها، حاولت أن أهدئ نفسي وأبرر انفعالي، بأنني أشاهد عملاً مسرحياً وليس قصة حقيقية فرزتها أوضاعنا المأساوية، ولكني لم أستطع إلا أن أتعامل مع ما شاهدته بوصفي مشاركاً فيه، وهكذا استمرت مراقبتي لانفعالاتي.. بعد أن انتهى المشهد الاستهلالي بدأت أشاهد لعبة القسوة وقد نزلت إلى العلاقات البيئية وميدانها الحب والألفة، كانت الحركات الجسدية تعبيراً عن الصمت الداخلي المشبع بالقسوة: زوجة مفخخة وزوج خرج من الحرب بقوة الإرادة، وها هو يشرح لنا وببساطة كيف مرت الحرب عليه، نحن في مناخ ألعاب القسوة لعبة الحب نفسها ليست قاسية، لأنها لا تروى على لسان مفرد، بل تجسد عبر حياة الملايين من العراقيين.. ، إضافة إلى تاريخها العميق في ميثولوجيا العراق، لذلك لا غرابة في الذي يحصل، الغرابة في عدم فهمنا لما حصل. شعرت بعد المشهد الاستهلالي- الطويل بعض الشيء- أن النص يتحرك باتجاهي أنا، الذي أجلس في الصالة، ليجلبني إليه وإلى خشبة المسرح كي نلعب لعبة القط الذي اشتعلت النيران في ذيله، فبدأ قافزاً في كل نافذة وباب، طلباً للنجاة.. أما نحن فمنفذون ومندمجون ومهللون ونؤلف الأشعار عما حصل، ولذلك لم

أشعر بفواصل كبيرة بين من يمثل ومن يشاهد.. دوامة الأسئلة هذه تدفعني في كل لحظة لأن أشارك، قلت لأنتظر النهاية فربما ثمة طرح آخر للمسألة، لكنني فوجئت بنهاية مبتورة يطلب الممثلان والمخرج من الجمهور أن يقترحوا نهاية أخرى للعرض.. هل تستمر لعبة المفخخات بالرغم من تعطيل زمنها؟ أم ثمة رواية جديدة ويومية ستروى من قبل الجمهور بعد أن يأس المخرج من إيجاد حل فألقى بتبعية ما يحدث على الجمهور؟.. لو قدر لي أن القول الفاصل لهذا العمل، لجعلته مستمراً، ولكن في كل عرض جديد ثمة حكاية جديدة، وهكذا فثمة القسوة ليست لها نهاية.. تغطي أجسدا العارية بالنكتة والحركة اللاعبة والمفارقة اللفظية، وبالقفشات... الخ، بينما أعماقها مغطاة بالوطنية المزيفة والواجب وحماية الحدود وعدم اختراق البيت العراقي من قبل الجيران... الخ.

الممثلان اللذان يرويان الحكاية المركبة عن الحرب لنا، كانا لا يمثلان بل يعيشان اللعبة ويلعبانها كما لو كانت لعبتهما البيتية، بالمناسبة ليس اللعب فلسفياً لهواً أو تمضية للوقت، بل هو صراع بين قوتين، آلية تنفيذ هذا الصراع هي القسوة الممثلة باللعب، خذ كرة القدم فهي لعبة مسلية، ولكنها صراع مريبين فريقين وخطتين ومنهجين وجمهورين، لذلك كسر الممثلان الفواصل بين نفسيهما والجمهور، فتناغمت حكايات الحروب مع التفجيرات الإرهابية، وعندما تنتهي المسرحية بتعطيل الزمن في قنبلة التفجير نجد الحكاية تستمر، وقد نجد أنفسنا في دوامة ثانية من العنف والقسوة، وسيخرج ممثلان جديدان من صالة العرض لتأدية الأدوار السابقة ولكن بلغة عنف جديدة...

نحن نلعب لعبة الحرب كي نتخلص منها، هذا ما يقوله العرض لنا، كي ننزع جلودنا منها، ولذلك بدلاً من ساحات المعارك، افترضنا لها بيوتنا، علاقاتنا، أجسادنا، جننا بها لأسرة نومنا ولمطبخنا وأجلسناها على الكراسي، وأدخلناها كراريس المدارس والأناشيد، لذا لا يستعير الأديب العراقي الحرب من أي أدب آخر، بل يزيد أوراها اشتعالاً كلما تذكرها أو مارسها، فلها معنا تاريخ طويل.. من هنا جاء العرض طريقة لرفضها وليس لقبولها، رواية أية حكاية هي طريقة للتخلص منها وليس لتأكيداتها، وعندما تتكرر طرق روايتها ستصبح ملغاة، كالشارع تماماً، يسير عليه الجميع دون أن يلتفتوا إلى مواده، ما يؤكد حضور الأشياء المستمر في ذاكرتنا وأعمالنا هو قلة من يمارس فعل روايتها.. الشخصية العراقية تخلق الحكايات الطويلة عن الحروب كي ترفضها لا لتدعيمها. هل دامت حكايات ألف ليلة وليلة؟ ما بقي منها هو حكايتها.. لذلك عندما تتعمق المأساة تتحول إلى لعبة، وألف ليلة وليلة لعبة فنية فكرية دائمية، بالرغم من أن أحد مظاهر الحرب مفخخة..

في الميثولوجيا تصبح اللعبة حلماً، ثم يتحول الحلم إلى مرآة، تجسدها فكرة البحث.. ومن قبل كان حلم كلكامش الذي يروية لأمه ننسون من أنه صارع ثورا وانتصر عليه، هو مرآة لذاته القلقة كان الجسد مرآة للحلم، الت له: هو أنك ترى نفسك منتصراً ترى مرآتك "ك" .. المرآة لا تعكس المشاهد، بل تفعلها، ومن يمر من أمامها لا يتجاوزها، بل يدخل فيها، هكذا قالت المسرحية لجمهور المشاهدين: أنتم شركاء الحرب العرض، ولستم متفرجين، أنتم صنّاع حكايات الحرب العرض، ولستم

مستمعين.. نحن كممثلين نروي لكم جزئية من نهرها الناري، بينما أنتم صنعتم تيارها، وكل واحد منكم بإمكانه أن يكمل ما انتهى إليه العرض. من هنا جعلنا العرض الشيق نحدق بأنفسنا طويلاً، جعلنا نتأملمرآتياً، ربما كان هذا سرّ نجاحه، ولكن كانت خطة المخرج بأن يجعلنا مشاركين، ثم متفرجين على حكاية نصنعها ويرويها آخرون، غير موفقة لأنه قال ذلك بلغة خطابية مباشرة، بينما كان عليه أن يقولها فنياً، لا أعتقد أن مهمة مركبة من ثلاثة خطوط إخراجية: - خط الحكاية نفسها، وخط الشخصيات التي دخلت فيها، وخط تمثيل حكايتنا نحن المتفرجين - الخط الأول كان موضوعياً مادته خارجية ومروية بأكثر من لسان، بينما كان الخط الثاني ذاتياً تتحدث عن العلاقات البيتية المألوفة، وأصبح الخط الثالث هدف العرض عندما جعل العرض رسالة يرد المخرج إرسالها لنا.. لذلك لا أعتقد أن المخرج استطاع أن يدمج الخطوط الثلاثة في صلب عملية العرض فنياً، بل قرأناها سردياً، لذلك ترك العنان للممثلين لأن يسردوا تمثيلاً: شعرية نص، مكثف، مشحون بالمحتملات..

التمثيل

كان الممثلان يفتحان لنا نوافذ وأبواباً في مدينة النص، كي ندخل، لا لنشاهد فقط، بل لنشترك، لكنهما كانا يضعان أسيجة أمام هذه النوافذ والأبواب، كي يبقونا متفرجين على اللعبة الممتعة من خارجها، لذلك، كان عملها في مقدمة المسرح، كخطاب مباشر، وعلى طاولة مكشوفة كطريقة مختزلة، وليس على فراش الزوجية، أوفي أروقة الزوايا والمطبخ والتواليات، أو الهمس.. هناك في تلك الأمكنة الآليفة - الأعشاش - يمكن للفعل أن يأخذ أبعاداً أعمق شعرية مما رأيناه، حيث

البيت ليس الإطارا بقدر ما هو العش، المسكون بالمشاعر والعواطف والجنس والحب والحرب، بالفشل وبالنجاح ، برواية الحكايات وبتعطيلها أيضاً..

ما شاهدناه هو أن الشخصيات قد سُلِّبت إرادتها، فأصبحت غير قادرة عن صياغة مشروعاتها، ثمّة قوى مبهمّة تقف معهم على خشبة المسرح، ل تمنعهم، قوى تمارس فعلها الدموي- الحزام الناسف- المسدس- غياب العلاقات- اللغة المبهمة- تعطيل اللسان- وغير ذلك عليهم.. فبدت الشخصيات مستلبة ومبهمّة حينما سحبوا من لسانها كلامها ووضعوا له كلاماً آخرًا.. الممثلة زهرة بدن المتألقة في هذا العرض أضفت حركاتها لرشيقة والعفوية على المشاهد مرونة بصرية تنتقل بنا من اللفظ إلى الحركة، ومن البوح الصامت إلى النطق العلني، تشعرك بالمفارقة في داخلها، وهي تمنحك رؤية شخصية مستلبة من قبل تلك القوى الضاغطة المبهمة والحاضرة. فكان الممثلان هما النص حينما وقف النص خجلاً عند أعتاب بيوتنا، ولم أقل كان النص خائفاً، من أن يصرح بالحقيقة كلها.. الممثل يحيى إبراهيم الذي أعجبت بتمثيلة وقدرته على التلون الجسدي والتعبيري، يمكنه أن يستغل هذه الموهبة في اعتماد طريقة المرونة الجسدية كأساس لطريقة فنية خاصة به ثم يطورها لاحقاً، فلدية قدرة استثنائية وهو ما ينسجم اليوم وطبيعة الممثل الحديث.. ولأنه مؤلف العرض المسرحي، وجد نفسه منغمراً في تجسيد تفاصيله حد أنه يندمج فيه ولا يترك فاصلنا لنا للدخول معه في حوار.. مواهب من قبيل هذا النوع عليها أن لا تكتفي بما قدمته، وعلينا أن نركن تصوراتنا عن طبيعة طريقته عند مفردات عمل واحد، ما شاهدته من

مرونة جسدية وتعبيرية لزهرة بدن ويحيى إبراهيم، كان هو العرض المسرحي، وما عدا ذلك كان حكاية يمكن أن نتفق معها نختلف..

الديكور والإنارة

ثمة اشكالية كبيرة في هذه الميادين، مسرحنا يمتلك ثراثا في هذين الميدانين لا يمكن تجاهله، علينا أن نبدأ مما انتهت إليه التجارب السابقة، حيث كان الديكور يمزج بين الواقعية والفنية التجريدية، ولكنه كان يشغل خشبة المسرح، ويفهم جغرافيتها وأبعادها، ويسهم في تعميق فكرتها ويقراً جانبها البيئي أو المكاني حيث لغة المكان فيه تتحول إلى الاختزال عن جغرافية أوسع، كان الديكور لغة فنية عالية، يعتمد توازن اللوحة الفنية، ويؤدي منفعية العرض ووظائف النص..اليوم ونتيجة الأوضاع وشح المال لجأ البعض إلى الاقتصاد المخل، لا إلى الاقتصاد الشعري المكثف، ولأمر لا يتعلق بديكور واضاءة هذا العرض وحده - وليعذرني المعنيون- بل يخص الأعمال المسرحية الأخرى أيضاً، ومن هنا تأتي ملاحظاتي عامة... ديكور مكثف غير دال على الحرب، كان العرض بحاجة إلى ديكور مغرق بالتأثير، نحن الذين عشناها الحروب، وفرت الدولة كل ما يحتاجه الناس من سلع وكهرباء ومسرح كوميدي وعطايا وهدايا، كي تنسي الناس ما يجري هناك.. حتى قتلى الحروب كانوا يمنحون عطايا، وقتلى الفدائيين في فلسطين يمنحون الملايين... تجارة الحروب هذه تدفع للتأثير لا للاقتصاد، الشح الجدلي يكمن في الفكر، في الرأي، في قول ما يخالف.. هذا هو جوهر أي ديكور وإنارة العروض التي تتعرض لأفعال وحكايات الحرب... وسيكون ثمة عودة لمثل هذه المسرحيات في تجاربنا القادمة كي نبرر جدليا رفضنا لها.. ما تزال

السينما الألمانية تنتج أفلاماً عن فاشية هتلر، لا لتذكر الناس بفضائل
التافهة، فضائل صناعة الحروب، بل لتذكر المجتمعات الحديثة أن عهود
الفاشية ليست طارئة، ويمكن إعادة إنتاجها من جديد، عندما تتوفر لها
الظروف ، لذلك سيكون الفن لها بالمرصاد، لا للتذكير بها، بل لفضحها
وكشف مستوياتها التي لم تظهر أيام حدوثها..

٤- مشعلو الحرائق، أناس من بيننا

١

باستمرار يواصل المسرحيون العراقيون تدمير فكرة الإطمئنان من أن أي تغيير سياسي سيعقبه تغييراً في حياتهم اليومية، مسرحيون يسعون لتهديم القناعات القديمة من أن أي تحول سياسي سيعقبه تحولا في حياة الناس من هنا دأبوا للنش في ظواهر المجتمع، ليعيدوا تصوراتهم السابقة عن الوضع الحالي بالرغم من التغيير الظاهر في الحياة، فالأحلام التي دبجوها عن المستقبل اصطدمت بالقيم البالية، تلك التي تستند على الثقافة الموازية لثقافة الشخصية الأمية. اليوم على المسرحيين إعادة الروح النقدية للمسرح، ملبسين لها ثوب السخرية والهزاء والكوميديا الموجهة والفكاهة المرفهة التي تعيد للمشاهد روحه التي افقدت سماتها الحروب الطائفية كما ألفتها الحروب الإقليمية السابقة، فكلتا الحربين تصبان في بؤرة الاستبداد، وعلى المسرحيين مواصلة نهج التعرية والنقد.

هذا النص وهذه النغمة سبق وأن تعامل معها المخرج الكبير حيدر منعثر، وكان عرضه متميزاً لجهة توصيل ثقافة الاعتراض لا ثقافة الاحتجاج، وقد أمتعنا المخرج يوم ذاك باستبطان حال المعترضين على الحروب وعلى أولئك الذين يدبجون سياسة التخريف الإعلامي لها.

ما يميز هذا العرض الذي أشاهده كأول عرض مسرحي لي بعد تسعة عشر عاماً، هو المحافظة على نغمة الاعتراض والنقد، وقد وفق لحد كبير في إيصال صورة عن طبيعة أولئك الذين يتحكمون بـ "المسرح- النص- العرض- التأليف- التمثيل- نحن إذن في عرض مسرحي عن المسرح العراقي السياسي، وليس في عرض لمسرحية كتبت منذ زمن

ينتمي جزء منها لماكس فريش وجزء آخر لحيدر منعثر وجزء ثالث لمعد ومخرج جديدين، ولن تتوقف مسألة الإحالة وتجديد العرض ما دامت المأساة العراقية قائمة على صناعة الزيف في تقديم العروض .

نحن لسنا في عرض مسرحي لشخصيات تمارس نوعا من الدراما أمامنا، بقدر ما نحن إزاء حالات تمثلها الشخصيات، - كل الشخصيات بلا أسماء بل بصفات: السيد، المصارع، السيدة، المخرج، المؤلف، الخادم... الخ، لذلك لا ملامح معينة للشخصية بل كل الملامح للصفة، ولا ميزات تمثيلية لشخصية الممثل بقدر ما تكون المميزات لشخصية الحال التي تجسدها تمثيلا الشخصية، لذلك علينا أن نلغي فكرة التمثيل الجسدي والتعبيري للشخصية ونذهب إلى تمثيل وتجسيد وعرض الأفكار، وهي طريقة أصبحت اليوم وفق تقنية الجسد واحدة من منجزات المسرح المعاصر عالميا حيث اللغة غير المنطوقة قد أخذت دور اللغة المنطوقة وتحول الجسد من أداة تعبير عن فكرة إلى أداة تجسيد للفكرة. هذا يقودنا إلى فكرة المخرج الذي بقي - حسب ما شاهدته ضمن سياق التمثيل للشخصية وليس التمثيل للفكرة - حين أمعن في الملابس وتزيينها وهويتها، وأمعن في المكياج، وفي الإنارة والاكسسوار، كي يبني لنا بيتا مسرحيا واقعياً مقنعاً، في حين كان عليه أن يتوجه أساساً إلى الفكرة التي تلخصها جمل النص، من أن مشعلو الحراق هم من بيننا، هم من المتخفين الذين يسلكون كل الطرق للأختباء قد يأتون بأزياء رسمية أو أزياء تخفي وجوههم أو حتى بلا أزياء عراة يمارسون كوميديا الإلهاء التدميري لذلك لا ملابس لهم ولا أزياء ولا مكياج ولا حتى رؤية بصرية. لكنهم يملأون المسرح بالرغم من إعلانة وإلغاء العرض وبالرغم من مطالبة المؤلف بحقوقه وزوجته بالحضور الممكن الباهر.

فكرة النص هي فكرة العرض، ومن هنا لا يوجد تفسير خارج هذه الترسيمة، نحن في عرض هو نص يقرأ أمامنا، وكنت أفضل لو جرى العرض بطريقة القراءة التمثيلية لا وفق طريقة تمثيل القراءة النصية في حين أن الممثلين يقدمون لنا وصفة تتصل بحياتنا، ماذا يحدث لو قدم لنا النص قراءة لوجدنا أنفسنا ممثلين للنص. عندئذ سينزل الممثلون إلى قاعة المشاهدين ويحكون لهم أن مشعلي الحراق هم من بيننا وعلينا أن نبحث عنهم تحت ملابسنا لنجدهم، النص حميمي جدا بعلاقته اليومية مع المشاهد العراقي وقريب جدا من أسرة نومه وأفكاره، وعبثا نؤلف عنه حكاية تبدو خلال العرض أنها مستعارة وتتحدث بملابسها عن مجتمع آخر.

تبدو العملية أننا بصدد تدمير المسرح هذا المكان الذي يرمز للبلد وما الناس الذين يعملون فيه إلا أولئك الفنانين الذين يسعون لإدخال البهجة إلى المجتمع، يأتي المصارع والنادل فيدخلوا عبوات البنزين للمسرح وسط ادعاءات عن حرائق سابقة أصاب أحدها بيت المؤلف، كل ما في المسرح المجتمع تحت رحمة مشعلي الحرائق الذين يسلكون طريقة ملتوية ليبقوا في المسرح بحجج المطر والنفاق والكذب على السيد الذي يخضع لأقوالهم وادعاءاتهم الكاذبة بمدحه.. والمسرح مكانا يكتسب جماليته من أنه يتشكل أمامنا بهيئات مختلفة خلال تحريك كواليسه وصياغة وجود متحرك له. كما أن المسرح المجتمع يؤلف سياقاً لصورة مدينة حديثة فالحرائق لا تحدث بالريف أو القرية بل في المدينة وهذا يعني تدميراً لقيم الحضارة ممثلة بخشبة المسرح، وعلى المخرج أن

يعمق مثل هذه العلاقة بين نصه والمدينة، فالمسرح لم يعن يوماً القرية أو الناس العاديين، لكنه يحتوي لصراعاتهم ويفلسف أفكارهم، وها نحن نرى على خشبة وجهي قواه الصيانية التي تحافظ عليه، وقواه التدميرية التي تريد إحراقه، وعلينا أن نتفرج على مأساة الحداثة التي تصنع قوى تدميرها - المصارع والنادل - وتصنع قوى الصيانة أيضاً - السيد والسيدة والخادم - من أجل تصحيح مسار المسرح المدينة لاحقاً..

ما يحدث على خشبة المسرح من نص مختزل رامز ليس في حواراته إشباعاً لفكرة التدمير، ثمة ركض متعثر في سياق الدراما التي توقفت أبعادها عند دخول المصارع، ثم توسعت قليلاً بدخول النادل، دون أن نرى تكاتفاً من قبل قوى الضد إلا في محور السيد والسيدة، وكنت أمني نفسي لو تنوعت المشاهد ولم تتكرر حتى يأتي المشهد الخامس فنجد تحولاً نحو حسم الصراع، إن استغلال طيبة وسذاجة السيد من قبل المصارع والنادل ليست صيغة لدراما معاصرة وحديثة، فمثل هذه الأساليب قد عفى عليها الزمن العراقي، هناك عشرات الطرق الملتوية والحديثة والمعتمدة على أحدث التقنيات الحديثة في التحايل على السيد والسيدة وإدخال عبوات البنزين أو المتفجرات، وفي العراق لدينا خبرة القاعدة ومليشيات التدمير ما يكفي لتدمير البلدا المسرح دون الحاجة إلى افتعال الفقر وسوء التغذية وتأخر التعليم، ودخول السجون، فالحس الطبقي لا يعني امتهان التدمير، وإلا ما قيمة أن نأتي بنص كتب قبل نصف قرن ونطرحه على مجتمعنا دون أن نتحسس بواقعية ما يحدث فنياً. كان النص ينتصر لقيم التدمير لقوى الظلم ولكن الطريقة التي كانت عليها مسرحية ماكس فريش غير الطريقة التي اعتمدها كاظم النصار وكريم شغيدل في العرض.. هذا الاختزال كتب كما لو كان بلاغاً عن نص نثري لحرائق ستحدث، أو قصيدة تنبئ عن حرائق كامنة في بنية

المسرح نفسه، وبالفعل جرنا الاختزال إلى تصور من هذا النوع، من أن المسرح البلد قد قَبِلَ دخول عبوات البنزين وقَبِلَ أيضا مزاح المصارع وغباء السيد بقبول لمس فتيل القدح، ثم رواية كل ذلك على مائدة عشاء زاهية بمناديل الحرير والشمعدانات، ووسط الرغبة في إشعال الحريق بالمسرح المدينة تنمو حاسة الفكاهة السوداء لقد كتب النص بطريقة السخرية، وهي طريقة تلاءم اليوم حاجتنا الثقافية للكتابة والتمثيل لكن العرض كان بعيدا عن السخرية بل كان تراجيديا، في حين أن فن الإضحاك اعتمد على غباء السيد والسيدة بالرغم من أنهما شهدا موت المؤلف وساهما بدفنه، يبدو لنا من السياق العام للنص أن الجميع مشتركون في إشعال الحرائق: السيد والسيدة باحتكارهم المسرح وتعطيل العرض وإماتة المؤلف وحرق بيته، والنادل والمصارع اللذان يوظفان قدراتهما لخدمة الشر ولكن لتدميرهما أيضا على ما اقترفا من جرائم، مثل هذه المأساة الدائرية تنطبق تماما على شرائح معينة خاصة تلك التي توغل في جرائمها فلا تجد فرصة لغير تدمير نفسها بالطريقة ذاتها، هل وصل الحال بنا إلى مثل هذه الدرامية السوداء نترك مسرحا - بلدا دون حماية ونعتمد على بنية التدمير الذاتي لكل شيء؟؟ ثمة سؤال مبهم سببه قصور وتركيز المشاهد على لعبة اتقن الطرفان اجادتها.

بقي أن أتحدث عن التمثيل، هذه الطاقة الضاجة بالحركة، وقد وجدت فيها امكانية أكبر من النص واضيق من تجسيد الفكرة حينما ذهب الممثلون باجسادهم وحركاتهم إلى أنفسهم كاشخاص وليس إلى النص كفكرة تروى بعد حدوث الكارثة.

في إخراج كاظم النصار وجدت أن العرض يسعى إلى سردية شعرية، بمعنى أن خطوط الطول والعرض لحركة الشخصيات واحدة، وتحقق أن قرأت النص المخرج، فوجدت المخرج يحذف أية مشاهد فيها

درامية الفكاهة التي لو اعتمدها المخرج لوجدناه يذهب بنا للسخرية مرة- المصارع والنادل- وللجدية مرة ثانية- السيد والسيدة- وللوسطية المبهمة بينهما مرة ثالثة - الخادم-. كل شخصية لها مساحة محددة من الفعل، ولكني وجدت أن كل الشخصيات تتحرك في المساحة نفسها، لا بأس فمتقفونا في المسرح منقطعون عن التجديد، ترى من أين لهم القدرة-غير الكفاءة الذاتية وهي كبيرة- لان يواكبوا جديد المسرح العالمي؟،شخصيا ممتنا لقدراتهم وطماحهم في النهوض ثانية بالمسرح العراقي، ولي الشرف أن أكون أحد مدمني مشاهدة عروض بناء مسرحنا العراقي الجديد..

٥- لعبة الرعية

ملاحظات على العرض المسرحي

ليوم ٢٩-٣-٢٠٠٩

١

لا يكتب التاريخ إلا المهمشين والرعية والثانويين ولن يكتبه السلاطين ولا مدونيهـم الرسميين، ولا حتى ثقافتهم وأيديولوجيتهم وكتبهم.. لأن التاريخ تيار من أفعال الممارسة البشرية، ولذا فهو ليس صناعة إعلامية، تدبج مفرداته بطريقة قال: الرئيس، وحكى نائب الرئيس..

عندما تقرأ السوق تجد أن مظهره الخارجي عبارة عن حركة اقتصادية / سياسية تتم على هيئة بضائع ونقد وبائعين ومشتريين، لكن جوهر السوق الفعلي هو تلك الحياة الضاجة المتصلة بفعل العيش والعمل، التجارة والمدينة، فلسفة الدولة والإنتاج... وتذهب بعيدا عن السوق إلى الناس في حياتهم اليومية فتجدها ممثلة بإيرادات ورؤوس الأموال والتجارة وطرق المواصلات والجيش العاملة فيها، واللغات المختلفة التي تلصق على أغلفتها، "صنع في..." ترى من يدون هذه وتلك غير الثانويين من الناس الذين يفهمون أبعادها ومنعطقاتها ويكتون بنارها ويعيشون جنانها.. كل مفردة من هذه الحياة العريضة الواسعة هي شعيرة تاريخية ترسم مع غيرها لوحة ما عن طبيعة السلطة، وعن يقررومن ينفذ.. التاريخ الفعلي هو نتاج لحركة الناس اليومية، وليس للقرارات الفوقية التي تصنعها هذه الشخصية أو تلك، وتعبر عنها هذه الفكرة أو تلك.. التاريخ يكتبه المنفذون له لأنهم يعيشونه عملياً.. من هنا أحببت هذا العرض الاحتفالي الذي يواصل تجارب عراقية سابقة لفنانينا

الكبار بتجارب حديثة فوجدت أن العرض يحكي عن نظام استبدادي وعن مدينة وعن رعية مستلبة الإرادة لكنها في لحظة يقظة تقرر أن تلعب دورا تاريخا وتجسده أمامنا، وتصنع عبره أفكارا حية عن إرادة الرعية إذا ما قررت... العرض يؤكد حتذاء الجيل الجديد من الفنانين لقافة من سبقهم والسير في تطوير ما أنجزوه فنياً.. ثمة تواريخ كثيرة تُكتب دون علمنا، فكيف إذا اختار الكاتب لها شخصية "حجا" وراثته الشفاهي المفتوح؟ ليكون حكواتيا وشاهدا على ما يجري، ثم اختار لها شباب شارع الزمن العراقي المفتوح على التجريب والعمل وحيل القول والممارسة، أعني بهم طلبة أكاديمية الفنون الجميلة؟.. في جوهر الأعياد واللعب تكمن عفوية وطرائق القول والحكي المختلفة، ولعبة الرعية صورة من صور العيد العفوية المنطلقة اللسان والفعل والحركة، وهي صورة موثولوجية عريقة في ثقافتنا وممارساتنا اليومية ولذلك، ستكون بالتمرين المستمر مادة شفاهية غنية مشبعة باليومي والمألوف ومغتنية بالرمز والتأويل. فمثل هذه الممارسة/ اللعبة التي يمكن الإضافة إليها أو تنقيصها تكمن التجارب المفتوحة على الرؤية الاخراجية والتمثيلية، خاصة وأنها تستبطن السخرية والفكاهة كأسلوبية مضمرة في مفرداتها العميقة، فما فيها من احتمالات القول والفعل تفيض على زمن انتاجها، وتمكننا ونحن نشاهدها من كتابة صفحات جديدة من تاريخنا المغمور، وهو ما حاول مخرج العرض المسرحي الدكتور ياسين إسماعيل الوصول بفريق عمله الشاب إليه..

لماذا نعتد الفكاهة الساخرة لعروضنا المسرحية الجديدة؟ قد يكون مثل هذا السؤال مجرد تنبيه إلى أن المرحلة التي يمر العراق بها لا تلائمها إلا السخرية للكشف عن ملبساتها وما تحتوية من شحنات درامية شعبية غائرة بأشكال بسيطة معبرة، أقول السخرية وأنا أقرأ عدداً من الروايات والقصص العراقية وقد استثمرت أساليب السخرية من فكاهة وضحك ونكتة ومفارقة وكاريكاتورية، لمعينة ما في القاع السفلي للمجتمع.. فالمأساة العراقية تستقر في قاع السفلي للمجتمع الذي يحتله العامة، بينما من يصنع السخرية والفكاهة ويستوقها بضاعة معلبة بالقرارات والفرمانات والتصريحات والفضائيات، يعيشون دائماً خارج الزمن الشعبي، وخارج التاريخ، يعيشون في المدونات المعلنة، والإعلام وصحافة القرارات العليا.. البسطاء هم صناع المفارقة الساخرة التي نعيشها.. ومن هنا علينا أن نعيد تصوراتنا خارج الأساليب السابقة للسرد والحوار، فالدرامية بُعدٌ غائرٌ في السخرية، لذلك أقول عن أهمية السخرية لفننا اليوم، ما قاله النقد سابقاً عن أهمية التراجيديا لمصائر البشر وعن الكوميديا لحياة الأسر البرجوازية في رغباتها ووضائفها ومنازعاتها.. نحن بأمس الحاجة للسخرية كي نعري جدليا القلّة والتدميرين والسراق والمفسدين ومن يقتات على دم الشعب.. فالكاركتيرية الساخرة بحث دائم عن أعماق القاع الشعبي للإنسان الصغير، ونجدها تنفتح وتتغنى بصخب ودرامية الشخصية العراقية كما أغنت فننا بالرسم، والرواية، والشعر، والموسيقى والفوتوغراف والمقال الصحفي، ثمة خطاب فني جديد يطل على ثقافتنا، يغير ليس من سياقات القول السابقة، بل ويستوعب أبعاداً اجتماعية وفنية ما كنا قادرين أسلوبياً على استيعابها قبل اليوم.. شخصياً أعتقد أن طرائق القول الفنية القديمة ما

عادت قادرة على استيعاب درامية ملايين الأطنان من قنابل إيران والأمريكان وجيوش الظلام والتكفيرين.. وعلينا أن نجد الأسلوبية الأكثر شعبية لاستيعاب إنعكاساتها وظلالها، ومن هنا تصبح السخرية التي تستبطن الواقع العراقي وما حدث فيه وعليه، طريقة معاصرة للتجديد..

٣

هذا العرض المسرحي الشيق يعتمد الكرنفالية منهاجاً فنياً ليصور بها حال مدينة مستلبة من قبل حاكم مستبد يتخذ أشكالاً من صور التحكم بالرعية، فخصص المخرج أرضية شطرنجية - أسود وأبيض - دالة على اللعب بين الرعية والحاكم - تيمور لنك - كي يستمر اللعب إلى نهاية العرض لابد من خطط تضعها الرعية للإنتصار، وها نحن نراهم يتجمعون ويقررون ويمارسون وجودهم فخططوا بذكاء للاستيلاء على مقدرات المدينة.. ولأن العمل غير مباشر، عادوا للتراث، فكان عليهم أن يخلقوا راوية لهم ومستمعين، في حين كان بإمكانهم أن يغيبوا حكايتهم المعاصرة تحت دثار الحكاية القديمة، أو أن يغيبوا الحكاية القديمة تحت عباءة الحكاية الجديدة، فالزمن الدرامي هنا جدلي منفتح، فالمربعات تتحكم بسير الحكاية، سواء أكانت قديمة أم جديدة... وإذا كان ثمة جحا واحد في التاريخ الشفاهي، فلدينا في مجتمعنا العراقي اليوم مئات من أمثال "جحا".. ومع ذلك لن يقف اختيار الرعية على أحد من هذه الصور، التي يمتلئ بها الشارع العراقي، بل ذهبوا إلى التراث، ومن هناك أعادوا إنتاج جحا العراقي المعاصر..

تكمن الدرامية الساخرة في مشهد الحشود المعترضة، وهي تبحث عن ذاتها بصياغات فنية حركية راقصة ومستقرة، مباشرة بخطابها

وغير مباشرة وقد استغرق هذا البحث فترة طويلة من العرض والتمارين كي يصلوا بنا إلى نقطة الحسم في ضرورة البحث عن يمثلهم جدليا.. لأن الدرامية الساخرة لا يصنعها فرد ولا حتى مجموعة صغيرة من الناس حتى لو كانوا على هوى واحد، بل تصنعها المجموعة التي تنطلق من محليتها إلى عالمية الصورة، الموقف في هذا العرض هو ما رأيناه في الإتفاق العشوائي على مظاهر السلب والنهب التي أعقبت سقوط الدكتاتورية يوم ٩ نيسان ٢٠٠٣، عندما اتفقت قطاعات شعبية ومن مختلف المستويات والطوائف والانتماءات، على عمل مشهد درامي ساخر ملأ شوارع المدن العراقية وهم ينهبون مؤسسات الدولة والبيوت، فكان مفهوم الرعية المنتفضة يأخذ منحى دراميا فرديا بالرغم من جماعية المشاركين.. في هذا العرض نجد مفهوم الرعية هو الكتلة البشرية المختلفة الانتماءات التي يحركها المخرج بذكاء على خشبة الواقع العراقي، سواء أكان الحاكم موجودا أم غائبا.. - و كنت أفضل لو أختفى الحاكم المستبد نهائياً من العرض، لكان العرض أكثر حرية وأشمل كوميدية، فالأقنعة تفعل فعلها بغياب القوى المهيمنة - .. من هنا نعتبر انتفاضة الرعية، ثورة من نوع البحث، ليس في كتب التراث عن شخصية يمثلهم، أعني شخصية جحا، بل عن شخصية تجمعهم تحت لافتة واحدة، وهو ما جعل العرض يزداد تشويقا عندما أصبحوا كلهم "جحا" ممثلا بشخصية واحد منهم فقط ، واختار زوجة له من بين نساء اتفقن على أن يكن تحت عباءتها.. ففي الجموع العراقية المحتشدة مليون جحا معاصر، بل وأكثر درامية من جحا التراثي.. من هنا وجدت أجزاء كبيرة من صورة جحا التراثي الساخر في سياق العمل الفني المقدم أمامنا، حين اعتمد المخرج تحريك المجموعات بطريقة التداخل والاختلاط والتنوع الجنسي، كأسلوب يعكس مدى الحاجة إلى الصوت

الجماعي المختلط، وفي الوقت نفسه ملأ بها مساحة مقننة ودقيقة الحروف، بحيث كان الممثلون منسجمين وغير محتشدين عليها، فاستطاعوا أن يعبروا عن تضاعيف اللعبة برؤية جماعية تختزل حياتنا اليومية.. من هنا لا أستطيع أن أشير لممثل دورجحا أولمثلة دورعطشانه بالأسم، لأن المخرج اختزل الجماعية بهما، وقد شاهدنا كيف تم اختيارهما بحيث كان اتفاقا مسبقا، لذلك فهما صوت جماعي بطاقة الفرد.. الأمر على الضد من حال سارق ما بعينه وهو يحمل عربته في ٩ نيسان ٢٠٠٣ أثاث دوائر الدولة أن أسميه باسمه أو انتمائه، أن الصورة التي أوصلها لنا كانت حالة فردية تدل على تشتت قطاعات سكان الأعماق السفلى، وعدم انضواؤهم تحت لافتة..

٤

بقي بخلاء الجاحظ كتابا يقرأ في كل الأزمنة والتواريخ، وبقيت حكايات جحا حية متداولة ومادة للمسرح الاحتفالي والساخر، وبقيت أمتاع ومؤانسة التوحيدي مادة ثرة وغنية وهي تتحدث عن أناس من مختلف الأزمنة، وقل ذلك عن السير الشعبية وعن القصص القديمة، وسبب البقاء حية، هو أنها انطلقت من الخاص إلى العام، من البيئة المحلية إلى البيئة العالمية، فجردت نفسها من الشخصية ومحدودية المكان والزمان والفكرة، لتجمع في أحشائها مبدأ التشابه والاختلاف معا، ولذلك تستعير تلك الموروثات حكايات من محليات عالمية أخرى لتوسع من عبارتها ودلالاتها.. هكذا صاغ المسرح الملحمي هويته وجربت الاحتفالية أدواتها بلغات وعروض وكرنفالات مختلفة والأزياء، فالخصوصية المحلية لاتغتني إلا بخصوصيات محليات، من هنا لا

تكون الحكاية، بالرغم من محليتها محددة بزمان أو بفكرة ما، بقدر ما نعتبرها نصوصا مفتحة عل القراءة والتأويل..

ما أسقط عمل هذه المجموعة الرائعة بالمباشرة هو حصر مفهوم الإخراج بمبدأ أن تحكي المجموعات العراقية لنا حكاية ما يزال أوارها مستعرا، و نتائجها لم تحسم بعد، وصورتها لم تتضح كاملة، مما يعني أن فنية الدراما الساخرة فيها ستصبح فقيرة لأنها اقتربت من العام الشائع وأبقتنا ضمن حدودها المنفتحة بالرغم من فردانية التنفيذ، فكلما اعتمدت الحكاية التخصيص كانت أقرب إلى أن تدخل أثواب التاريخ الواسعة، وكلما كانت مباشرة ومسماة بأحداث نعرفها ونستطيع أن نشير إليها حتى بالكلمات، كلما ضاقت عبارتها وقل فنّها، وهذا ما شاهدناه في النصف الثاني من العرض عندما سارع المخرج، وبطريقة غير مقنعة، على البوح المباشر بكل ما يعنيه العرض من (جحوية ودكتاتورية عراقية) ضيقة وكوميديا عامة ساخرة. في حين كان القسم الأول من العرض، وقبل أن تختار المجموعة جحا، جميلا، ومتقنا، كانت حركة هذا الجزء من العرض مثلة بالخطوط المتكسرة المتعرجة الزاهية صعودا ونزولا على مربعات الشطرنج وعند مسارات الحدث، عاكسة صورة حسية للبحث عن هوية عامة للعرض ومباشرة بطاقة من الخيال لما سيكون عليه الواقع، تلك الصورة الباحثة عن صوتها ولونها حداثوية بامتياز وكأنها ترسم لنا لوحة يشترك الجميع في وضع الألوان عليها، ولكن ما أن تستقر الصورة على تقديم أفكار عن سنباد ينقذ المجموعة ثانية حتى يسقط العرض بالتبسيطية..

إن المدينة التي يحكمها الدكاتور الدموي في العرض، هي بغداد، هذا ما أفصحت عنه الصور الكلامية العديدة، ولكن ليست كل ما يخص

صورة الدكتور هي صورة النظم السابق، بل بقيت الصورة غائمة ومبهمّة، مما سهل على المخرج أن يخرق الصورة الكلية لمفهوم العرض ويحصرها في البحث من جديد لسفين وسندباد تنقذ الرعية من تيهها.. فبغداد هي البعد الغامض في العرض بالرغم من أن أية دراما لا تشخص مكانها تضعف شحناتها العبيرية واللغوية..

الديكور والإضاءة

ترتبط الأعمال الاحتفالية بمبدأين فنيين مهمين هما: سعة المساحة، وسرعة الحركة.. فهذه المفردات من خصائص المدينة التي تفرض شكل احتفاليها الشعبي بطريقة السعة والحركة السريعة، لأن مشاهد العروض الاحتفالية عندما يدخل فعل المشاهد يستطيع أن يحصل على الكثير من معنى وهوية العرض، من هنا لا يكون في العرض حكاية واحدة ولا طريقة أداء واحدة، كل ذلك تفعله الإنارة التي تحجب وتُظهر، والديكور الذي يتسع ويضيق تبعا لتطور المشهدية.. في هذا العرض وقفنا على الكثير من مفردات النجاح، فالمدينة كائنة في أحشاء العرض وليس صالة مسرح محاط بأسيجة العلبة والمشاهدين وقد أحسن المخرج عندما جعل المشاهدين متقابلين، وبينهما تجري الأحداث وكأننا جزء من جمهور وممثلين نتحاور ونقترب ونفترق أنه جو ومساحة المدينة.. شخصيا أعتبر هذه المفردات من مقومات أي عرض ناجح، كان الديكور هو الأكثر حضورا في رؤيتنا للعرض فقد استغل بكثافة شعرية متميزة ونفذ بدقة تصميمية متقنة بالرغم من ضعف دور الستائر وصغرها، أما الإنارة الفيضانية منها والمركزة فقد جارت متطلبات عرض سريع الحركة متحول الكتل ومصمم بطريقة الاستعراض، أستطيع القول ثمة تكافؤ

نشهادة في تقنيات المسرح العراقي بين مفرداته، وهذا ما يجعلنا نطمئن إلى أن سياقات العمل الفني بخير..

٥

يعلن هؤلاء الشباب وبكل بساطة أنهم يتعاملون مع لغة جديدة، لغة ما بعد الطوفان العراقي الدموي وعليهم أن يستمروا بالزخم نفسه، فنحن بحاجة إلى آليات هذا الصوت الجماعي، ولكثافة نغمته الاحتجاجية فالمدينة وهي حاضنة المسرح، لا تستيقظ إلا على أصوات الشباب الجدد القادرين بالفعل على إيقاظ شوارعها وأسواقها ومدارسها ومنهجها. ورؤيتها وهي تنفض غبار المعارك، ويكفيها ألا نكون في خانة فلان أو علان، المسألة الجوهرية الكاملة ألا يكتمل النشيد الوطني بعازفين قلة...

٦- مسرحية "مينا" خطاب ثقافي

مشاهدة للعرض المقدم يوم ١٥-٣-٢٠٠٩

١

تحمل القضية الكردية في أحشائها صوراً مرعبة للظلم والقهر والعسف، قد يبدو الأمر بالنسبة لنا نحن العرب جزءاً من محنة شعب كامل، لكنها بالنسبة لهم تعبر عن تصور قاسٍ لمهمة تكفل بها الشيطان لإلغاء شعب كامل من الوجود... ولذلك، مهما كتبوا وقالوا وعملوا في هذا السياق، يبقى المشهد بحاجة دائماً إلى نشيد آخر يكمل بعض جملته الناقصة. ثمة غرابة مشهدية نراها ونحن نتجول في السليمانية أو أربيل، أن أصحاب الشرولات قد قلوا تدريجياً، وتحول معظمهم إلى ارتداء البذلة الحديثة، وكأن اللباس الكردي الذي كان يملأ المشهد في الشارع، مرتبط بالمشهد السياسي الذي كانت هويته مقموعة، وبعد أن حصل عليها بنضاله تغير المشهد ليصبح موحداً مع المشهد العراقي في اللباس وفي الخطاب، وكأن القضية قد باتت في موقع ما خلفهم.. أن ظاهرة الأبناء المغايرين للآباء تتجلى في الشارع الكردي الحديث، حيث يعمل الأبناء حالياً في مجالات التقنية والفندقة والسياحة والدراسة والصحافة والترجمة والبنوك والمؤسسات، بينما الآباء يستمتعون بالمشهد اليومي الذي يكررون حكايته عن نضالهم، وهم يدخنون (الناركيلة) أو يحتسون قدح الشاي. العرض المسرحي الشيق الذي قدمه مسرح سالار يتحدث عن هذه الظاهرة: ظاهرة حكاية الآباء عما مضى للأبناء، وأنا أشاهد العرض التفت بين آونة وأخرى لجمهور المسرحية الكبير، لم أجد في

القاعة إلا قلة من كبار السن، بينما احتلت أجيال الشباب معظم المقاعد، جاءوا ليستمعوا للحكاية التي صاغها آباؤهم عن جزء مما هم فيه الآن. الحكاية هذه المرة تأتي متأخرة، في حين يتطلع الشباب لمشاهدتها على المسرح كرواية مضت وليس كواقع يمكن تكراره.

لذا كانت زيارتي لكردستان بدعوى من فرقة سالار لمشاهد عرض مسرحية "مينا" للفنان الكبير أحمد سالار، ومن إخراج الفنان الدؤوب أرسلان درويش، وأنا محمل بنشيد ذاتي عما سوف أشاهده في الشارع الكردي من مظاهر جديدة، فمدينة السليمانية تتحرك يوميا عن مواقعها القديمة وتسير بناسها واقتصادها وثقافتها نحو المدينة الحديثة، كل هذا المشهد الضاج بالحركة سيجد صداه في أية فعالية ثقافية، ومنها هذه المسرحية.. وعلى مدى أربعة أيام تابعت ما استطعت من تمارين وعروض هذه المسرحية ذات الخطاب المونودرامي الصاخب، على مسرح اتحاد نساء كردستان، وفي لجة الاهتمام ترتسم أمامي الصورة الكبيرة لتلك الجموع المهاجرة عبر الجبال والوديان أيام الأنفال سيئة الصيت، وللصدفة كنت قد شاهدت بأم عيني جزءا من هذه المأساة في الثمانينات، ونحن نسافر لكردستان هرباً من ملاحقة جراد السلطة. هذه الجموع تعود المسرحية بها لمواطنيها القديمة، لتلبسهم الرداء الوطني القديم، وتبقيهم في لغة الماضي، أملا في أن ينتبه الجيل الجديد من المشاهدين لما كان عليه آباؤهم كي يصوغوا خطابا جديدا يتحدث عن الأنفال بطريقة مختلفة ويلقون به في الشارع نفسه الذي كان يسير فيه الآباء متزامنا مع تحديث المدينة والرؤية الفنية.. نحن في سياق تجربة غنية قد تكون المسرحية علامة ضوء توضح لها، لكن أعماقها تتعامل مع مواقف أبعد بكثير من الخطاب المباشر الذي يقوله العرض المسرحي.

تتعامل مع الرغبة في تغيير خطاب الأمس. وهذا ما لمستّه من المزاوجة بين قضية سجناء قتلوا في سجن بصحراء عراقية، وقضية مينا التي تخرج هنا عن رمزيّتها الفردية لتصبح قضضية وطنية يحمل خطابها صوت الشباب القادم، ولذلك لم يظهرها المخرج امرأة أو كتلة من لحم النساء بل كيانا متحركا بين نافذة ومسرح، بين رداء حلمي وآخر شعبي، بين لغة في الحب وأخرى في الأمل، وقد وفق الإخراج بها كما كانت الممثلة صوتا لأيام مسرح كردستان القادمة.

في إطار الإعلام الثقافي للشعب الكردي نجد خطاب الثقافة هو الوجه الأغنى لخطابهم السياسي للعالم، بعد أن بقي خطابهم السياسي أحاديا وضمن إطار قديم ومباشر، ففي الخطاب الثقافي الكردي نلمح وجهها آخر للحوار؛ يقوم على تقديم الظاهرة السياسية ضمن أبعادها الفنية، ويتشكل الخطاب الفني تعبيريا من أدوات فنية وفكرية جديدة قلما يلجأ إليها الخطاب السياسي المعاصر، خاصة عندما يقدمون قضاياهم للعالم مثل: الأنفال أو حلبجة. هذا الخطاب يقوم على متكئات ثلاثة: المدينة- النص الجديد- الفنية. وأعني بالمدينة لأنها حاضنة المسرح، وأعني بالنص، كي لا يكون كله عن الماضي، وأعني بالفنية، مواكبة تطورات فنون العرض المسرحي الحديثة.

الفنان الكبير أحمد سالار، لمعتق في خميرة الفن المسرحي الكردي، والأستاذ حالياً، والتلميذ سابقا لأساتذة المسرح العراقي.. يقدم خلال فرقته "مسرح سالار" صورة فنية متقدمة لهذا الخطاب، بل ويكاد يشترك وخطاب مؤسسة سرديم التي يقودها الشاعر شيركو بيكه س في تأسيس نوع من الحوار المغاير للخطاب السياسي الكردي في مجالي الإعلام والثقافة.. الفنان أحمد سالار هو يعد ويقدم ويمثل مسرحية "مينا"

ويخرجها في السليمانية الفنان أرسلان درويش يقدمان في الوقت نفسه تصوراً عن قدرات الفنان الكردي في فهم جدلية المشروع الثقافي المعاصر، لاهتافات، ولا رايات بيض أو صفر أو حمر، ولا مظاهرات، ولا كتابات على الحائط، بل صياغة وجودية لحقيقة كائن حي سجن وتعذب وفقد أصدقاءه المسجونين معه بقضاية الأنفال فاستذكروهم شعرياً بصورة حبيبته الغائبة "مينا" التي تحضر حلماً وواقعاً على خشبة المسرح لتملأ كيانات تعبيرية خفية في النفس وفي اللغة، هذه الحبيبة مزيج من الذاكرة والفعل، تتداخل صورها بصور السجناء الأربعة .

يقدم العرض على مسرح امتلأت مساحته الداخلية بديكور جميل يمثل الصحراء بلونها ورمالها وعلى جدرانها الأربعة- الجدار الرابع يمثلها الجمهور- كتبت السجناء لغاتهم وأدعيتهم وأناشيدهم وأمنياتهم وما سوف يكون عليه وطنهم، وبلغة شفافة- لخصت لي المسرحية مرات عديدة: مرة من قبل الفنان أحمد سالار ومرة أخرى من قبل الفنان أرسلان ومرة ثالثة من قبل الكاتب محي الدين زنكنة ومرة رابعة من أحاديث متفرقة مع فناني الفرقة- لذلك كنت قريباً من لغتها المنطوقة، منغمراً في لغتها التشكيلية والفنية وعارفاً قدر استطاعتي لغة المسرح الفنية. فأنا في حميمية عرض يتحدث عن الأنفال، ولكنني أجد نفسي خارج العرض أسير في الشارع بمدينة متحركة وتحت باضواء متغيرة مصحوبة بأصوات قل فيها الصخب، المسرحية منودراما يؤديها الفنان أحمد سالار، خبرة وحضوراً، لكن الإخراج كسر قاعدة الممثل الواحد، والصوت الواحد، ليشارك "مينا" حبيبة ورمز اللوطن ويشرك مجموعة أطفال يحملون "الفراعات" وهم مختون وراء رمزيتهما، ووسط تداخل الأصوات نستمتع إلى نداء الصحراء ورمالها بصوت أحمد سالار نفسه

الذي يعيد سجناء القتلى إلينا صوراً وأقوالاً وحركات، إنه هنا - على المسرح - يروي، بينما كان هناك - في السجن - يعيش ، والحكاية تكبر عندما ينتهي العرض حينما أصبحت المسرحية صوت القاعة التي احتضنت الممثلين والعاملين لأكثر من ساعة تحية.

٣

المشهد الأكثر حضوراً في هذا العرض بالنسبة لي هو دور الفن في حياة الشعب الكردي، ولمرات سابقة وجدت أن الشارع الكردي يقيم لمثل هذه الفعاليات أهمية توازي إن لم تتجاوز الخطاب السياسي، وعندما يندمج الخطaban في سياقات الفنية، تشعر أن الفنان الكردي بحاجة إلى المزيد من الالتحام بالتجارب العالمية والمشاركات الدولية والنهل من حداثة العروض، لا سيما وأن الفنان الكردي قد كسر التقاليد التي تحول دون انطلاقة جسده ولغته وفنه، للحرية التي يتعامل بها مع الأشياء، هذه الفسحة تفرض على الفنان الكردي أن يستغلها، فهي النافذة الأكثر حميمية لرؤية ما يحدث في عالم العروض المسرحية. ولكن ليست كل الأصوات تُسمع من قبل المعنيين في المؤسسات الكردية الرسمية، لقد اطلعت على مواقف مبهضة للفن عندما تصبح العملية الفنية بحوزة سياسي لم يشاهد عرضاً مسرحياً، ومن هنا، وبالرغم من كل المعوقات، قدم العرض تصوراً عن حاجة الخطاب الفني إلى توسيع دائرته، ليخرج إلى المهرجانات العربية والعالمية، أو أن يخلق هو فعالياته، فما فيه من قدرات كبيرة جدير بأن يرى العالم حضوره الفني.

٤

ساتحدث عن الإخراج والتمثيل بما يكفل استمرارية التعامل المتجدد مع الممثلين، لقد عمد أرسلان مخرج المسرحية إلى التركيب، تركيب المشاهد وتداخلها، ليعطي صورة تمزج بين ماضي السجين وحاضره هذا التعامد الزمني صحبه تعامدا مكانياً، أداه أحمد سالار بروحية شابة وبحركة ضاجة أشعرنا بأنه كبير في السن وشاب حيوي في الرؤية، بدت ملامحه الصوتية متتابعة مع تلوينات المشاهد، وكأنه يقرأ زمن المشاهد الذي يرى "الآن" حكاية عما جرى. ثم تضيف على الحركة المتعامدة الفنانة ممثلة "مينا" - الشابة والمتألقة - هدوءاً عميقاً بصوتها الآتي من أعماق زمن، فقد كانت وحدها لغة في التركيب. نقطة أخرى في التمثيل، لقد ملأ أحمد سالار المسرح بخطوط طوليه وعرضيه، وأشعرنا بما كان السجناء يفعلونه، وحكى مباشرة مع الجمهور، واقترب كثيراً من قراءة قصيدته الفنية. لا شك أن أرسلان كان أكثر صخباً وأنا شاهده يملأ وريقاته بملاحظات عن العرض، سينقلها معه إلى بيروت، ربما تعد خطوة للإنتشار.

بالطبع ثمة موسيقى مرافقة، جيدة ومعبرة الصخب فيها قليل، كنت أمني نفسي لو تلاعمت مع بيئة الصحراء، هذا الناي الشجي وصوت الربابة، كي يكتمل المشهد البصري مع المشهد الصوتي، وكنت أمني نفسي بإنارة أما فيضيه أو داكنة، ومن عاش في السجون الإنفرادية يعرف جيداً، أنه إما أن يكون في ليل دائم أو في نهار دائم وعندما لا يملك ساعة يرى فيها الوقت تكون الساعة البايولوجية دليلاً. المسرح ليس واقعاً يعاد تشكيله فنيا بل هو طريقة لفهم أنفسنا في مراحل مفصلية من حياة مجتمعتنا..

٧- الحكاية بالحركة

تأثير المسرح الياباني في الحداثة

١

أُتيح لي خلال يومين أن أشاهد عرضاً " لفرقة صحراء ٩٣ " البلجيكية مع المخرجة اليابانية " ميناكو سيكي " وهي راقصة ومخرجة عروض مسرح الحركة تعمل وتقيم في برلين. جاءت ميناكو سيكي إلى الغرب مع التيار الأول لفن البوتو، فأسست مع فريق عمل من جنسيات مختلفة فريق عمل فني يتخذ من ألمانيا مكاناً لعمله. والبوتو أسلوب مسرحي حركي يعتمد الجسد والإيماءة والبعد الروحي الداخلي، أنه أشبه بالصلاة عن طريق تحركة لروح كوني مقرها الجسد. أسس فن " البوتو " في أول عهده الفنان الياباني " أجيكا تا " توفي عام ١٩٨٦. وتم تطويره تقنيا وفنيا بعيد خسارة اليابان في الحرب العالمية الثانية، بعد أن وجدوا فيه تفهما لمشاعر اليابانيين تجاه ما فعلته الحرب بأبنائهم. فاستوعبوا من خلاله غضب الجسد وتطلعات الروح. تلك الخسارة التي أثارت ردود فعل عنيفة في أوساط المثقفين اليابانيين، واعتبرت نقطة تحول للثقافة اليابانية بين أن يبقوا تابعين لثقافتهم الشرقية القديمة القائمة على طقوس ومثولوجيا الروح ، أم التحول نحو الغرب بكل ما تعنيه هذه المفردة من انسلاخ عن مورثهم؟ وكانت الإجابة جذرية عندما وجد المثقفون اليابانيون أنفسهم في صيرورة جديدة بعد هزيمتهم في الحرب العالمية الثانية، لأن يحولوا ذلك الموروث إلى ثورة فنية جديدة من خلال البحث في مكوناته أولاً، ومن ثم خضوعه لتقنيات حديثة ثانياً ، ثم في إيجاد فريق عمل فني يجيد التعامل مع الحركة الداخلية والخارجية ثالثاً..

وكان هدف " أجيكاتا" هو معاقبة الأمريكان واليابانيين وأوربا على ما فعلوه بأبناء وطنها، عبر علاقة التصاهر والتنافر بين ثقافتين : الشرقية المستلبة من قبل قوى أجنبية ثم الممتلكة لتراث غني والثقافة الغربية الباحثة عن الجديد في القديم والمتطلعة لمهمات تحديث الرؤية الفنية. وقد فعلت اليابان بفنها كما فعلت باقتصادها وبنية مجتمعها المدني وسياستها. فـ" أجيكاتا" يرى أن التصاهر بين الثقافتين ينتج عنه وحدة فكرية يمكن أن تكون مناقضة لكل أشكال العنف في العالم. لذلك وهو ينشئ هذا الأسلوب من التعبير بالحركة تنبه إلى ما تمنحه التعبيرية الألمانية التي كانت ردة فعل جوهرية على العنف النازي، وخاصة في مسرح آرتو متجذرة في الطقوس اليابانية القديمة فعمل منها ترسيمة أسلوبية - حركية قادرة على أن توصل معان كثيرة من خلال الحركة. و يلتقي منحى البوتو يلقي في ما قدمه البولندي جروتفسكي من رؤية تعتمد على الطاقة الروحية للجسد متحديا اللغة المنطوقة بأن تأتي بما يختزنه الجسد من قوة. هذان الأسلوبان أسلوب البوتو وأسلوب التعبيرية الألمانية - البولندية يجدان في مسرح اليوم قبولاً ليس لأنهما يتلاءمان واتجاهات الشباب والمسرح الفقير وقابلية الجسد بعد أن دخلت الرياضة كل مفاصل العملية الفنية، وإنما لأن الروح المفتقدة في الفن وجدت مسارها سالكة للدخول إلى الإنسان الغربي عن طريق الفن. ربما نجد ذلك واضحاً في الفنون التشكيلية التي لا نجد لها خالية من تأثيرات الشرق، كل الشرق. لما يمتلكه الفن الشرقي القديم من قيم روحية - مادية غاية في الجمال. الأمر نفسه نجده في فنون الأزياء، عندما غزت الموضة الهندية والشرق آسيوية دور الأزياء الأوروبية. واليوم يجري الإنتباه إلى فنون الحركة والرسم المعسكر الشرقي السابق الذي وجد

فيه عدد من منتجي اللوحات في الغرب رؤية تجمع بين الحفاظ على القيمة الإنسانية، والقوة التعبيرية الفنية التي تتلاءم ومنحى السوق. الأمر نفسه يتعمق كثيرا في فنون المسرح، فما أسسه أرتو وجروتفسكي وما يرخولد وبيتر بروك وغيره يجد له حضور في أعمال الكثيرين التجريبيين وغير التجريبيين، هناك في الشرق وهنا في أوربا- المسرح التجريبي.

II

في ضوء ذلك إستقدمت فرقة صحراء ٩٣ المخرجة والراقصة اليابانية "ميناكو سيكي" التي تعمل حاليا في برلين والمختصة بمسرح "البوتو"، كنا قد قرأنا عن هذا المسرح الكثير في مجلاتنا العربية، ولكن لم نشاهد له عملاً يتعامل مع مفرداته الفنية، إلا مؤخراً عندما عرضت المخرجة منها من خلال إثنا عشر ممثلاً توزعوا على فضاء مقهى الأوبرا في أنتوربن البلجيكية. ولمدة ساعة وربع قدمت المخرجة اثنتي عشرة حالة جسدية وحركية، أداها ممثلون يتدربون في معاهد بلجيكية هي جزء من مناخ مسرحية رأس المملوك جابر. التي يقدمها حازم كمال الدين، وهناك أجزاء من هذه المسرحية ستكون منطوقة بينما القسم الذي شاهدناه منها هو ما يخص الحركة. بمعنى أن العمل الحديث في المسرح يعتمد بنية الأجزاء منفصلة أول الأمر ثم يجري تجميعها لاحقاً وفق سياق إخراجي معين. ولذلك لا يحضر كل الممثلين كل التمارين ولا كل التدريبات إلا في المراحل الأخيرة قبل العرض. هذا ما شاهدته في عدد من المسرحيات الهولندية أثناء التمارين. منها مسرحية عبور المحيط لبرشت.

هذا العمل الفني يتم تقديمه - كجنرال بروفة - إستعداداً لتقديم مسرحية سعد الله ونوس " حكاية المملوك جابر " بعد أن تم إعدادها بعنوان " البطيخة " أي الرأس. معد المسرحية ومترجمها ومخرجها الفنان حازم كمال الدين أعتمد لإخراجه للمسرحية أسلوبين يجتمعان معا في إطار تعميق فن " الحكى " الذي هو عماد الحكاية العربية. هما: أسلوب الحوار بالكلام، وأسلوب تجسيد الحكاية عياناً من خلال سرد لأحداثها حركياً. والموضوع كله يتركز في فن " الحكى " وهو الثيمة المطلقة التي بقيت تشد شهريار طوال ألف ليلة وليلة لسماع حكايات - أفعال - شهرزاد وأسلوب تقديمها حركياً معتمدةً اللسان والجسد من خلال فعل الحركة الداخلية والخارجية التي تجمع بين الإيماءة والفعل اللفظي. و دالة الحكاية في الثقافة العربية هي " اللغة المحكية " وليست لغة القواميس والنحو والتصريف . وكل الثقافات الحية لا تعتمد في سياقاتها المعرفية غير الحكى بلغة فصحي. وهذا ما يجعل فن " الحكى " في الأدب العربي مادة مستقلة لوحدها حملت رؤى فنية مختزنة لدراما إجتماعية تتلاءم وسياق بنية المجتمع العربي.

قد يستغرب البعض عن الكيفية التي يعمل بها المسرح الحديث، فنحن شاهدنا عن طريق الحركة الجسدية مسرحية رأس المملوك جابر في فهم خاص بها، وهناك إلى جوارها ومتداخلة معها المسرحية نفسها في إطار من المزج الفني بين الحركة والكلام. ويستطيع أي مخرج آخر أن يقدم المسرحية بطريقة فنية جديدة. فما عاد أسلوب الإخراج معتمداً على بنية العلاقة بين ما نشاهده أمامنا من أفعال وحكاية ، بل قد يكون هناك تجريد كامل للشخصيات وتقديمهم لعباً كاركثورية، ولكن ما يصل إلينا هو دراما بطريقة فنية جديدة.

III

عماد أسلوب ميناكو سيكي هو المعاشة الداخلية للحدث. وتجسيد العلاقة بين الروح والجسد مادياً من خلال الحركة. فالقوة الكامنة في الداخل تستجيب أحياناً لفعل كوني خارجي، قد يكون في هذا جزء من الطقوس القديمة التي تربط بين الجسد والنجوم، وقد لا يكون إلا مجرد ردود أفعال تتعكس داخلياً عندما تمارس قوى خارجية على الجسد ضغوطاً ما، فتفرز حركات وأشكالاً تبدو بصرياً وفنياً أنها نابعة من تكوينات الجسد الداخلية. ثمت تكوين في داخل الجسد لا يمتلئ إلا متى ما تزاوجت في التعبير عنه قوتان: قوة الروح التي يمتلئ بها الجسد وهي طاقة كبيرة محسوسة ومرئية، وقوة كونية خارجية تكمن في الفضاء أو في المجتمع. ولذلك تقول المخرجة الراقصة: "إن الرقص في عملي هو أن يتم تحريك ما في داخلي عن طريق قوة كونية" ولكن كيف تُستحضر مثل هذه القوة الكونية؟

V١

يبتدئ العرض الذي شاهدناه بموسيقى كونية أشبه ما تكون بموسيقى أفلام النجوم والفضاء لينبهنا أننا في حضرة فعل كوني، وما أن سمعناها حتى بدأنا ندخل في متاهة روحية عليا. تبدأ الموسيقى الآن لتمارس فعلها السمعي علينا، فتدخلنا في إطار من التأمل الحر، وفي اللحظة نفسها تغرقنا الموسيقى بالصوت والفعل. يدخل الممثلون بعد فترة مكياج طويلة، في تتابع بحركات بطيئة كما لو كانوا خارجين لتوهم من أعماق الأرض. وفجأة تشعر أنك أمام لوحة لرسام سريالي تتداخل فيها أشباح مطلية الأجساد والوجوه ناهضة من باطن الأرض لتمتزج مع قوى

كونية من خلال الموسيقى لتريك أن الحياة ليست لساناً صائتاً كما عودنا المسرح التقليدي، ولا هو حكاية أرضية مفرداتها المجتمع فقط، بل هي حركة تتقاطع مع اللسان والمجتمع من خلال الجسد والروح — كل الفلاسفة العرب كانوا موسيقيين تقريباً— فاللسان دائماً سلبي عندما يتحمل كل مفردات المسرح، إما الحركة فإيجابية فاعلة لأنها مشبعة بلغة بصرية وجسدية يتقبلها الجميع. هذه السلبية اللسانية تعوض الآن بالفعل الجسدي، الذي يعتمد على حركة الأيدي والوجه والجسد الممتلئ بالطاقة الداخلية والمنعكسة الآن بحركات خارجية مرئية ، هي جزء من فاعلية القول الحركي . وعلينا كي نتأمل المشهد المتصل الذي تم في أول الأمر عندما قدمت المخرجة كل شخص نفسه بحركاته ممثلاً لنموذج حياتي ما. وبعد أن ينتهي الممثلون من تقديم أنفسهم فرادى، نشاهد بعد ذلك مشهداً ممثلاً بالحركة الجماعية المتداخلة بين الممثلين دون أن يحتك أحد بالآخر، والتي تفرز تمايز ممثل عن آخر في تركيبة جسدية خاصة بالفعل الذي يقصده. ومن خلال الحركة الجماعية المنسجمة مع إيقاع الصوت الموسيقي لهم، نكون صورة عما يحدث على أرضنا من قسر وظلم واضطهاد وقوة غاشمة وبحث عن الحرية. ومع تأملنا الحر للحركات ودلالاتها البصرية. تتسع الحركة الجماعية التي تشغل الآن دائرة وسط القاعة، بعد أن احتل كل ممثل فيها زاوية من زواياها مصوباً نظراً لنا، أو موجهاً خطابه الحركي للمارة الذين تجمعوا ليشاهدوا ورشة عمل فقيرة من أي ديكور. لكنها ممثلة بأجساد تتحرك بسياق جمالي حر ومتقن. هذه الفاعلية الحرة بين جمهور في القاعة وآخر خارج القاعة كن مقصوداً فالمسرح الحديث يرفض العلب المسرحية ويفضل الفضاء عليها. ليس لأي ممثل أن يكون منطلقاً دون

رابط حقيقي مع الصوت الداخلي له ومع الموسيقى الخارجية. هذه الروحية المتألقة في باحة صغيرة، رسمت لنا مشاهد تعبيرية عن الحرب والسلم، عن الموت والحياة، عن الفرح والأمل، عن البعد والقرب، عن القتل الجماعي وعن الجوع، عن التعاون والرفض، عن الجريمة وعن الإستغلال. وقد يبدو أن العرض ميسر بفعل ما حدث لليابان، ولعالم اليوم أيضاً، وهذا جزء من فاعليته وأهدافه، لكنه ممتلئ بالفنية. أن هذا المسرح ينادي بالحرية الداخلية للروح والجسد، من خلال حرية أكبر للإنسان في مجتمعه وفي أعماله.

في العرض الذي شاهدناه كان ثمت إيقاع جسدي مطلق بالفضاء: هناك ارتباط فعلي بين الجسد والفضاء المرتفع، كل الأعين متجهة إلى الأعلى وكأن ثمت حوار مع السماء، العيون الباحثة في فضاء المكان عن ما تتعلق به أو تمنحه للمشاهد من دهشة بصرية هي واحدة من حركات ترتفع بالجسد عن حشائش الواقع وسحلياته وأوساخه العامة، إلى سماء نقية تطير فيها الروح والجسد. ولتبحث من خلال التحليق عن بقعة صافية خالية من المساوئ الإجتماعية والحروب. لا نجد في العرض مثل هذا الارتباط بين الجسد والأرض إذ لم تكن هناك حركة فنية للقدمين، كل الحركات تنتهي عند الساقين وتنمو متصاعدة للصدر ومن ثم الوجه واليدين. لعل الروح هي التي تشد الجسد إلى الأعلى باحثاً عن فسحة لا حروب فيها ومن ثم. لتؤسس لعلاقة مرتبطة بالمطلق، وهي العلاقة التي تشد الجسد وترفعه من أرض الحروب والأمراض والظلم، إلى منطقة بيضاء نقية كما يعتقد مؤسسو فن البوتو بعد حروب يابانية مدمرة على الأرض. وكأنها تؤكد ثانية أن حلول المشكلات يتم من خلال التحرر من جاذبية الأرض وأفعال البشر السيئين.. هذا الربط بين

الأرضي والعلوي هو نداء الجسد الداخلي لله، حيث أن الفعل يتوجه رأساً من داخل الجسد معبراً عنه بحركات الوجه والأيدي والرأس وأجزاء من الجسد مطلية بمسوح رهبانية - دينية تؤدي بحالات تقترب من الصوفية وفنون الزار الشرقية. كل ذلك ليس إلا إعادة خلق العلاقة بالروح الكوني، التي تبعث الآن موسيقاها من داخلنا جميعاً.

تستطيع من خلال المتابعة البصرية لأداء الممثلين أن تشخص حالات عدة للرفض، هناك حال من يرفض الحرب بطريقة أن لا يقبلها كواقع، مهما كان هذا الواقع مبرراً بقرارات سياسية - دينية. مما يعني أن علاقات داخلية رافضة تنعكس على وجهه وعينية بصورة ملامح غاضبة. وهناك من يرفضها عن طريقة الحركة الجسدية الموضعية معلناً من خلال جسده في بقعة مكانية واحدة عن أشكال تعبيرية رافضة كعدم قبول الغطاء الخارجي على الجسد إلا من نتف من الملابس حيث يرتبط التعري المحتشم - رقص الباليه - بالرفض للأزياء الشعبية وغير الشعبية تلك التي تمنح هوية لمرتديها. بل رأينا أستاراً ممزقة تغطي أجزاء من الأجساد وألواناً دموية وبيضاء هي جزء من تغريب الملامح وتوحيدها في عالم الرفض. أو التلويع بالأيدي لمن يؤديها، أو انبعاث الشرر من الأعين المحلقة، أو الدفع بالأيدي لما هو في الأمام، أو الإنكفاء إلى أحزان الروح من خلال إغماضة الأعين وتوطئة الرأس، أو التلويع بالأيدي ذات الحركة الواسعة كما لو كانت لافتات تعلن عن مظاهرة رافضة،.. الخ من أشكال الرفض الواضحة. هذه الأشكال التعبيرية - عن طريق الجسد، لم تكن مبنية بطريقة الإشارات فقط، بل بالتداخل بين ما بين داخل الجسد وخارجه. ومن الملفت للنظر أن الممثلين لم يكونوا بأعمار هواة بل إن بعضهم ممثلاً لفترات طويلة وبعضهم ما يزال في خطواته الأولى.

٨- الحج إلى جزيرة المياه

الهجرة وفاعلية التحديث

من أعداد وإخراج الهولندية " لوسيان فان امسفورت" وعلى مسرح "رفالتبيدريختنز" ولفترة من ٢١-٢٤ من حزيران عرضت مسرحية برشت " عبور المحيط" والتي تحولت في العرض الهولندي إلى " الحج إلى فاترلاند" أي "الحج إلى الأراضي المنخفضة" ويعني ضمنا سفر المهاجرين إلى هولندا، مثلما كان برشت يقصد بمسرحيته " عبور المحيط" اللجوء إلى أميركا. والمخرجة الهولندية التي عملت سيناريو العرض المسرحي بمساعدة من قبل مختصين بمسرح برشت والمسرح الملحمي، بينهم مدربة الرقصات " بولينا ليفكس" والموسقي "خير فان دايك وكيس فان جيت" ومساعد المخرج آنا فان كلاس " جعلت من المسرحية مقبولة لدى الجمهور الهولندي لأنها أشركت في التمثيل عدداً من الفنانين الهواة ومن مختلف الجنسيات اللاجئة إلى هولندا: من تركيا وإيران والعراق والمغرب والصومال وسورينام، وبالطبع من الهولنديين. وميزة الاختيار أن العرض التجريبي هذا يقف على حقيقة واحدة هي أن المسرحية تؤدي في بعض مقاطعها بلغات هذه البلدان مما يعني إن اللجوء إلى هولندا لا يفقد الإنسان لغته الأصلية مع التعامل مع اللغة الهولندية. كما إن المشاهد المؤداة تخضع هي الأخرى إلى إجهادات الممثلين الذين يشعرون أن بعضاً من خصائصهم المحلية يجب توظيفها، وهكذا وجدنا أن النواح التموزي- الكر بلائي موجود في العرض من خلال تشييع جنازة أحد المهاجرين الذي يتوفى في السفينة المبحرة وهي

ثيمة عراقية مقترحة من رسول الصغير. كما أن طريقة تقديم الشخصيات تتم من خلال التعامل مع خيال الشخصية المهاجرة وأحلامها، في الكيفية التي كانت هذه الشخصيات تفكر به في السفر إلى الغرب، فما هو الغرب بالنسبة لها؟ وما هي الوسائل التي توصله إليه؟ فشهدنا مقاطع بلغات المهاجرين تتلى على أسماعنا، هي جزء من أحلام محبطة كانت تترافق مع طماح شباب بالسفر إلى بلدان أخرى. وما يخص اللهجة العراقية التي مثلها الفنان رسول الصغير أن الغرب بالنسبة له عالم من المبهمات المقبولة فكان التعامل معه يتم عن طريق قراءة ما في الغرب ثم بعث رسالة بطابع بريدي محمل بأحلام، علّاه يوصل ذاته بذوات مجهولة.

تتحدث المسرحية عن مجموعة من المهاجرين من مختلف بلدان العالم تسلك طريق البحر للوصول إلى هولندا، وهذا بحد ذاته مبدأ إنساني حيث أن مختلف الجنسيات تقصد بلداً آمناً. إلا أن العرض لا يقف عند هذه الثيمة لوحدها، فالطابع الإنساني يغلب على العرض لسبب أن العاملين في العرض من ذوي الإتجاهات اليسارية، الذين ينظرون إلى قضية الهجرة قضية أكبر من كونها المنافسة وتغيير الجنس والإختلاط، خاصة في ظروف عالمية غاية في الدقة والتعقيد. وقد تكون مثل هذه النظرة متساوقة الآن مع العولمة التي ترى في هدم الحدود الجغرافية وهيمنة الأسواق والفكر الأحادي وإلغاء الخصوصيات الأثنية - وهو ما شكل كل سكان أمريكا وأوروبا من جنسيات مختلفة عدا نسب قليلة - هو في المسعى الأيديولوجي لفكر الفئة المتتورة من المثقفين اليساريين الذي يضيفون إلى جانب ذلك الوضع القائم الذي تتعرض له شعوب عدة على يد حكامها المستبدين.

ولأنهم مجموعة غير متجانسة في الأعمار والإتمامات كانت المفارقات مادة للعرض، فهناك الرقص والغناء والتنظيف والتآمر البسيط والمعارك الصغيرة والحب الذي ينشأ عفواً والمغازلة، وكلها تؤدي بطابع السخرية والغناء وهي أساليب مقبولة فنيا لطرافتها وسهولة مغادرتها إلى غيرها. مما يجعل العرض مفتحاً على أشكال فنية ارتجالية أو مدروسة. وفي الطريق إلى هولندا تقف السفينة في موانئ عدة ويتعامل اللاجئين مع المواقف بأساليب مقبولة للعرض، كمغازلة فتيات والذهاب إلى المبغي وبيع بعض النساء أجسادهن، أو المساومات الصغيرة بين اللاجئين، وعندما تحط السفينة رحالها في هولندا، وتبدأ حياة اللاجئين بالاندماج مع المحيط تبدأ المشكلات المعاشية تظهر على سطح الحياة اليومية، ووسط الترحيب والإحتجاج والإعتراض يوظف العرض من يرفض وجود اللاجئين في الأراضي الهولندية بحجة أنهم يقتطعون أجزاء من الدخل الخاص بالمواطن الهولندي، وتوظف المخرجة هذه الثيمة بحوار بين الممثلين وصالة العرض، حيث أن توزع بعض الممثلين داخل الجمهور هو من مفاهيم المسرح الملحمي.

النقطة الجوهرية في هذا العرض هو إنفتاح الشكل الفني على أساليب أداء مختلفة تعتمد القدرات الذاتية والتجريب، وقد وصلنا العرض فنيا من خلال البناء الصوري والمشهدي الذي إعتمدته المخرجة وهو أسلوب ما يزال يغذي طماح الشباب المسرحي في أوربا، وخلال السنتين الماضيتين عاد برشت للساحة الفنية بقوة. فقد قدمت في مثوئته عشرات العروض لأعماله الفنية في ألمانيا وهولندا وفرنسا، والعرض الذي نحن بصددده سبق أن شهادته مرتين في ألمانيا ومن إخراج المخرج الأمريكي "ولسن" الذي أعتد تقنية الطيران فوق المحيط من خلال تعليق الممثل

ودراجه في فضاء البحر السماوي، وفي هولندا تجري الآن عشرات العروض التجريبية لمسرح برشت يقوم عليها محترفون بعد أن وصل الفن التجريبي في عروض مسرحية حد القرف من أساليب الجنس والتعري والإعتماد على طاقات الجسد بدون نص معروف.

أخذ العرض شكلاً فنياً مقبولاً هو التداخل بين الغناء والحوار القصير، بين الحركة الموضعية الفردية، وبين الحركة الجماعية، وغلب أسلوب المخاطبة مع الجمهور على أسلوب التفاعل بين الصالة والعمل، وكلها مفردات برشتية ما تزال غنية الدلالة في العروض التجريبية.

إشترك في العرض المسرحي أكثر من أربعين فناناً محترفاً وهاوياً ومن مختلف القوميات والبلدان والألوان، وكان العرض فيسفاء هولندية تشبه التكوين الديموغرافي لسكان هولندا. الفنان العراقي رسول الصغير وجد فرصة صغيرة في أول الأمر مع فريق العمل لكنها توسعت بعد أن أثبت الفنان قدرته على التعامل مع المناخ الذي تريده المخرجة لعملها، مما يعني أن فنانينا المغتربين يمتلكون خزيناً من التعامل مع المسرح الملحمي الإستعراضي جاءوا به من تجارب عراقية مختزنة التجربة والرؤية ليجدوا له صدى في تجارب أوربية شبابية وحديثة.

على مستوى الأزياء لعبت الملابس المختلفة الأشكال والألوان دوراً بارزاً في إضهار التباين بين الشعوب، بالقدر نفسه الذي لعبته الحركات وأساليب الأداء الأخرى، فقد وظفت المخرجة الأزياء للدلالة على التلون والخصوصية، مع تطعيم بمناخ وظروف البحر حيث ألبست كل الممثلين سترة نجاة من الغرق. الطابع المكاني الذي كان المؤشر الأكثر على البحر وعلى السفر. وفي جانب الموسيقى كان هناك خطأ بين معزوفات موضوعية ومقاطع غنائية معروفة بدليل أن الجمهور كان يردد بعض

مقاطعها وأرادت المخرجة إضفاء طابع الألفة على العرض من خلال إشراك الجمهور في معاناة اللاجئين في سفرهم. والأمر نفسه نشعره في الإنارة التي كانت موظفة بدقة لإظهار التباينات في مستوى خشبة المسرح وملئ الفراغات ببقع لونية عازلة أجزاء من المساحة الكلية. جاعلة منها في مركز البؤرة للمشاهدة ، وتعد هذه الأساليب من مقومات العرض الناجح، بدليل أن الإمكانيات الفنية لدى المخرجين العرب كانت تعمل بالشكل الفني الذي نراه في عروض مهمة في الغرب .

عموما يصلنا العرض المسرحي من خلال الخبرة التي نحن عليها في التعامل مع برشت، ومن خلال اشتراكنا جميعاً في التعامل مع قضية إنسانية نحن صناع أطراف منها. وعندما يصل العرض وهدفه إلى الجمهور الذي تعاطف مع المسرحية من خلال تراحمه الملفت للنظر يعد لوحده نجاحا للعرض.

٩- ثقافة الصورة ولغة الجسد

لغة ما بعد الحداثة في المسرح

١

لم تكن الإسكندرية تاريخياً بمعزل عن إحتضان ثقافة دول حوض البحر الأبيض المتوسط، ان لم تكن هويتها جزءاً من تكوينات هذه الحضارة إبتداء من الفراعنة حتى الهيلينية. اليوم تركز الإسكندرية جهودها في المكتبة التي تحمل إرث الحضارات، وقد شيدت على مبعده ٢٠٠ متر من موقعها الأول، فتبدو المدينة تاريخياً في المكتبة مكاناً كانت، أقدام وألسنة الاقوام المتجمعة في الإسكندرية وجهتها عمق مصر وصعيدها، تاركة البحر خلفها، بأمواجه التي واجهتنا ونحن في كورنيشها وفندقها البلازا وكأننا ندير ظهرنا لسفن الغزاة ونستقرء مد البحر وجذره كما لو كنا آتين عبر ازمنة متداخلة اللحظة التي نرى فيها الإسكندرية، نرى فيها أنفسنا، نحن مجموعة مثقفين من السويد، والنمسا، وهولندا، وكرواتيا والعراق ومصر والجزائر وفرنسا والمانيا واليونان، وإيطاليا والأردن، ولبنان والمغرب وفلسطين وبولندا، ورومانيا، وسكوتلندا، وسلوفاكيا وسلوفينيا، والسودان وتونس وتركيا.

هذا الجمع المثقف، المفترق، وجد نفسه في ضيافة البحر والمدينة، جاءوا ليقدموا أعمالاً مسرحية، أو ندوات، أو محاضرات، أو مشاركة في البنية الفنية، أو ورشات عمل، ازيأؤهم هوياتهم، وعمالهم تعكس تداخل ثقافات، واجتهادات، وابتكارات.

تدخل المكتبة لتمتلي بفضاءاتها، ولكنك لا تدخلها الا اذا كنت محملاً، هذه الانتقال/ الثقافة، ينظمها فريق عمل، تشعر ان التنظيم هو سيد الثقافة، محمود ابو دوما، مارجو جورجى، ريم قاسم، رشا عيد، وايمان حسني. ومعهم فريق عمل مكتمل، قلت لاصدقاء الا يمكنك ان تؤدي عملاً متميزاً من دون فريق ينظمه، ولذا، سيكون حديثي عن العروض المسرحية تحديداً، هو حديث عن التنظيم الذي يقودنا اليها. هل نسيت البحر، كورنيش الإسكندرية، سائقي سيارات الأجرة الطائشين، الفتيات، آلات التصوير، و... اهلاً يا بيه، شرفتنا يا بيه..الخ

مثل هذه المفردات تدخل معك العروض المسرحية، وتجلس معك على الأرضية، أو الكراسي القليلة وفي حالة أضيق ما تكون على جمهور يزداد بعد كل عرض، لكنك وأنت تدخل وتشاهد تكون يداك محملتين بكل ما يتعلق بالعرض المسرحي، معلومات، ارشفة، صور CD وصحافة، وكأنهم يجهزونك لمبارزة ماراثونية مع عروض تجهلها. وعندما تسأل تجاب وعندما لا تجد ما تبغيه، لا يبرر لك، وثمة إعلان جوهري ان الملتقى كله، ليس مهرجانياً، هذه المظاهر الفنية تلغي المهرجانية وتبعاتها من الجوائز ولجان التحكيم، والمناقشات التي تعقب العروض، وحتى من الحوارات، كل شيء يقدم لك، تراه، تراقبه، تتفاعل معه، ثم تتركه لنفسك، فالثقافة لا تأتي قراءة، او حواراً، او نقاشاً، بل صورة، نحن نعيش ثقافة الصورة.

سأترك الحديث عن العروض المسرحية السبعة التي شاهدها، وأقصر حديثي عن الملامح العامة لمسرح الشباب التجريبي الأوروبي العربي الجديد، وهو ما يجعلني، أنا الناقد المسرحي، أن أغير الكثير من مفاهيمي النقدية السابقة عندما أتعامل مع عروض مسرحية جديدة، علينا أن نؤكد أولاً، إن ما يحدث من تغييرات كثيرة وكبيرة في العالم، تجد صداها في المسرح، وبخاصة مسرح الشباب، وأولى هذه التغييرات هو الغاء لغة الكلام، وإستبدال لغة الصورة ولغة الصوت بها، هذه القيمة مفردة مشتركة في معظم العروض، عدا العرض الجزائري، وتكاد لغة الصورة ولنتذكر هنا الرائد الكبير والمهم في مسرح الصورة د. صلاح القصب، بالرغم من مجاورة الصورة عنده للحوار، هنا في عروض الملتقى الإسكندراني، نفتقد الكلام، الحوار، المناقشة، الأسئلة، ونعوضها بالحركة، الصورة، الإشارة، الإيماءة، اللقطة البصرية، وعندها تجد عروضاً عدة تشترك في اللغة البصرية تجد نفسها في ميدان فني جديد، وفي مجال عمل لا طاقة لمسرحنا الكلامي والحواري والشفهي والعفوي ان يقوم، فمسرحنا جزء من لغتنا الصوتية، كل ما نريده نعبر عنه بالكلام، ونترك الجسد الذي هو مصدر الكلام وحاضنته، هذه العروض كلها من أفعال الجسد، لغتها، لغة الجسد، ومادتها، مادة الجسد، وثقافتها ثقافة الجسد، هنا تبدأ أولى مهمات النجاح أو الاخفاق.

في عرض الضفيرة الشمسية وهو فاتحة المهرجان، لم ينطق الممثلان الا تعليمات قليلة، لكن حركة الجسدين كانت الاكثر حضوراً، بصرياً ولغوياً، والعرض اذ يكون مميزاً وهو كذلك، انما كان في

التنسيق الشعري في الإيقاع بين الحركة والفعل، وهو ما يجعلنا نغير من لغة التلقي، لنجعل من أنفسنا مشاركين بالعمل، فنحن أيضاً ضمن هذا الصراع الذي يدور بين مصارع ومتعهد من أجل الحصول على حياة كريمة، تنسجم ورغبات البشر. المسرحية تؤكد على التفرقة لواقع، لكنها تلغيها كحقيقة بشرية، وهو ما جعلها مسرحية متميزة ودقيقة التفاصيل، وفي الخلفية ترى تلك المدن الضواحي تشكل حزاماً حول مركز المدن، وهو ما يطلق رولاند بارت عليه الوحدات الرخوة والهامشية، حيث الحياة فيها هي صراع مستمر بين قوى غامضة

في العرض الثاني " يعاد الى المرسل " وهو عرض كبير أدته ست ممثلات إيرانيات يعشن في المانيا، حيث بدت فكرة اللجوء ملخصة بوجود معسكرات الخيام، النساء اللاجئات، والخيام يشكّل وحدة بنائية/بصرية، قوية ومتماسكة.

عمل الإخراج على جعلها تركيبة بصرية فاعلة، ثمة قيمة أولى هي أن الخيام تلد، وثمة حال لجوء واحدة تلد حالات، وثمة لغة واحدة تلد لغات، نحن نعيش بصرياً في توأد الحالات وإستتساخها، لكن بعد لحظات، يمتلئ المسرح بشعر الصورة/ الخيمة، وإذا بنا أمام سرد شعري لحالات النسوة المهاجرات: الإغتصاب، القتل، الإختفاء، التمرد... ست نساء، بست حالات..

جمالية العرض ليست بالفكرة، وإنما بتلك الوشيجة التي تربط بين المرأة وخيمتها، بحيث يصعب على أية واحدة منهن أن تنتزع نفسها وجلدها من الخيمة، هذه الملاحقة الحميمية تشكل وحدة إيقاعية لمعنى اللجوء والهجرة، والدوران في فلك الأسئلة والإحتمالات.

لا تسمع لغة منطوقة إلا نادراً، ولكنك ترى صوراً وافعالاً وكأنك لا ترى نساء، بل مجتمعات تهاجر بفعل قوى غامضة وسرية.

في العرض الثالث "دار حجر" للفرقة المغربية، ثمة إعادة لمسرحية "المهاجران" .. شخصان يهاجران، وليسا لاجئين، والفرق كبير بين المهاجر واللاجئ، المسرحية ممثلة بالحوار والمناقشات، وقليلة افعال الجسد التعبيرية، بل ممثلة بأفعال الجسد الحركية العادية، لم نر عرضاً جديداً يخرج عن سياق العروض التقليدية العربية، عدا ثيمة السلم، وتسلقه والسقوط منه، ولذا لم يكن العرض جديداً، ما أردت قوله، إنه يغيّر سياق التجريب في العروض، لكنه يؤكد ثيمة الثبات في المسرح العربي على إعتقاد الخطاب الصوتي لغة فنية، وهو ما يجب أن يغادره مبكراً، حيث الأفكار في المادة، وفي الفن كان واضحاً، على العكس مما رأيناه في العرض الكرواتي "حبّ الذات" حيث تجد إن الظروف الإقتصادية، ومفردات السوق والعولمة، تفرض سياقاتها على نمط الشخصيات المعاصرة، فتخلف نموذجين منفصلين بالرغم من العلاقة بينهما، كل منها يبحث عن ذاته، يحبها، يؤكدّها، يؤدّج مفرداتها، لذا كانا منفصلين بالرغم من وجودهما معاً، وذاتين بالرغم من علاقاتهما المندمجة، ومفردتين في السوق كما لوكانتا بضاعتين

هذا العرض الراقص الجميل يقدمه لاجئان من كرواتيا في هولندا باسم كرواتيا، وكأنهما ما يزالان مرتبطين بذاكرة وطنهما الذي لن يغادرهما، هذه محنة، أفعال الجسد اليوم، وليست مادة تقال وتحكى، وتروى، فقد كان جسد الممثلين، ناطقاً بالعولمة السلبية، بالضياح، بهيمنة الإعلانات، بصغى الفرد في الإنتاج، بضالة الكائن الإنساني، حب الذات، هو اليقظة المشروطة في عالم يضيق الخناق على الفرد.

في العرض المصري نجد قراءة لتراجيديا بيكت وقد قدمت بقلب راقص. هذه التراجيديا هي خلاصة للصراع بين السيد والعبد، ولأنها بأفكار كبيرة، لم تستطع الدقائق العشرون إستيعاب أبعادها، كان الممثلون مخلصين لفكرة الصراع الكوني، لكن الملحقات أخفقت، وكنت أفضل لو أن العرض إقتصر على الحبال، الضوء، الحركة، وقلل من مفردات هامشية أخرى أثقلت العرض، وأكدت فقط على الحركات التي أداها ممثلان رائعان، إلا إن هذه الحركات الإكروباتية الدالة فقدت معناها بهيمنة إيديولوجيا القسوة، لم نسمع في العرض إلا أربع كلمات كبيرة هي: الانسان، العالم، الحياة، الموت. وكانت كامنة لتشكيل ثيمة معاصرة تلخص تراجيديا بيكت الإنسانية، وتفصح عن أن العمل المسرحي يمكن أن يكون مكثفاً ودالاً لو انه إقتصر على الحركة الجسدية/ البصرية، وليس على الشرح والتوضيح وتكرار الحالات. ثمة بطاء عربي في حركة الجسد، وثمة تقليدية تعبيرية في العنف والقسوة، وثمة تبسيط في الأداء.

في العرض الهولندي "شيء له مستقبل" نلاحظ أربع شخصيات تتقاطع حركاتها على المسرح، ذهاباً وإياباً، لتشكل تركيبة من بنية صورة كلية للمجتمع، وهو يتجاوز بين المتناقضات ويجري حواراً صامتاً، دائم الفعل، الشخصيات التي لا يربطها ببعضها بعضاً أي رابط وتعيش في المجتمع نفسه، تتحرك، وتفعل، وتوجد، وكأنها إرادات متقاطعة، هذه ثيمة من ثيمات العولمة، التي تؤكد على الفردية، والعزلة، والعمل الفردي، لتستهض طاقة جماعية من كل الأفراد، المسرح الذي تحول الى ساحة تتقاطع فيها الأقدام والأجساد، تشكل هي الأخرى بنية مكانية/ بصرية جميلة، فاعلة، مصحوبة بإشارات من الأدي والأعين،

وكاننا نعيش في عالم لا صوت فيه، كل فرد يبحث عن ذاته، وكل ذات موجودة في عالم كبير متغير، وثمة مستقبل يلوح في الأفق، بأننا نعيش عصراً تتعدم فيه الإيديولوجيات، لا شيء يقف مانعاً لتحقيق رغبة ما، أو طماع، كل الآفاق مفتوحة ولكن لا بد من عمل أو حركة، أو صوت، فالسكوت الذي يلف الجميع يكسر بالعمل الذي يؤكد هوية الفرد في عالم رأسمالي حديث. لا يصور العرض المجتمع الهولندي الذي تتعايش فيه عشرات الجاليات، بل الإنساني الذي يشكل الغرباء فيه نسبة كبيرة، وبصياغات مباشرة وموضوعية يقدم العرض تصوراً بصرياً وحركياً عن تنمية التآلف والأخوة، بحيث تبدو لنا المسافات ممثلة بظلال الأفعال ووجودها، وفي صياغات الجمالية التي تقدمها هذه العروض الشابة، يقرأ لنا الممثلون أفعالاً أوسع من الفرد وأعمالاً لا تختص بزمن، وهو ما يميز هذه العروض الشابة التي شملت هذه السنوات مسارح أوروبا التجريبية حيث أصبح السينوغرافيا هي النص، والممثل هو المؤلف، ليختفي المؤلف التقليدي تماماً من العروض، في حين يعيد المخرج في كل عرض تصورات السابقة ويضعها في موضع السؤال والتجديد. في العرض اليوناني الجميل اللامكان تعاد علينا صياغة الأفعال ذاتها، البحث عن الفردية الفاعلة في امكنة غير معلمة، ثمة نقطة ما في الأفق لا بد من الوصول إليها، نقطة غير محدودة، لكنها تملأ فضاء التجربة، هي هنا، أو هناك، أو هنالك، وفي أبعادها هذه تتجسد الرغبات المتجاورة في الوصول إليها، وهناك ثمة من يصل وثمة من يتخلف، هذا السباق، سبق وان قدم بطرق ونصوص مختلفة، سباق أجيال وشعوب، واراادات، بعضها يسقط كرحلة الطيور المهاجرة في البحر أو في الجبال، وبعضها تقطع أجنحته فيركن الى اقرب وهدة أو تلة، والقليل من

يوصل رحلته للوصول الى تلك النقطة المحددة، هل يعيد العرض
اللامكان رحلة الطير عند السهروردي، او يعيد تركيب عرض هارولد
بنتر في رحلة الطير، وثمة اعمال فنية عربية في هذا المجال، اهمها
عمل الفنان المخرج قاسم محمد.

لا يخلو العرض من ايدولوجيا سياسية، فاللامكان ليس الا هدفا ما،
لا بد من برامج عمل للوصول اليهود وفي العمق ثمة عشر وصايا
للوصل الى تلك البقعة الكائنة في اللامكان الانساني لتحقيق الحرية.
في العرض البولندي احتياجات اساسية تقدم مجموعة من الممثلات
تصورا بصريا- حركيا عن الطاقة الروحية الكامنة في الانسان وهي
تسعى لتحقيق احلام يقظة الوصول الى قلبية ما يحتاجه الانسان في
حياته، هذه الرغبة المؤجلة، الكائنة في الاعماق تستدعي عملا جماعيا،
بصريا كي يعاد تشكيلها واقعيا، لذا اتخذت شكل الرقص الايقاعي،
والبعد النفسي في التجاور والحوار، والملامسة الجسدية التي تعيد علينا
تشكيل اللوحات فالفعل مكاني واضح، والحركة زمانية مفسرة، ونحن ما
بين الاثنين تشكل على المحتلين رؤية الوصول الى تلك النقاط البعيدة من
مسيرة الانسان، أي تحقيق الاحلام. في مثل هذه العروض نرى الشعر
ولا نسمعه لفظا، نعيش ابعاده او نقرأ مفرداته، وكأننا نعيش في عالم فقد
الصوت فيه.

٤

لم تكن فعالية الملتقى المسرحي مقتصرة على العروض المسرحية بل
كانت هناك فعاليات عديدة، ابرزها تقديم خمس مسرحيات كتبها ادباء
مهاجرون فهناك عمل مسرحي مشترك للدكتور عوني كرومي وياسين

النصير، هو مقتل الحلم الثالث ومسرحية لماجد الخطيب ومسرحية لطارق الطيب ومسرحية لعبد اللطيف اللعبي، ومسرحية لسليمان بن عيسى، وشكلت هذه المسرحيات جلسة نقدية استمرت لثلاث ساعات، كما كانت هناك جلسات أخرى تناولت التعددية وثقافة احتكار المعاني، والمؤسساتية الهيمنة الثقافية- نحن والغرب، استمرت ليومين متتاليين. وهناك جلسة لعلوم التكنولوجيا والفنون، وورشة حرفية الممثل وورشة فن الاضاءة وورشة حكي وورشة ادارة خشية المسرح وورشة تحليل حركة الجسد وورشة الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح لبشار شموط من فلسطين، وورشة تحليل النصوص لماري الياس من سوريا وورشة المهارات الصوتية للممثل لنيفين علوية من مصر، وورشة الإرتجال المسرحي لكارولين خليل من مصر

١٠- قصائد مسرحية

جدلية الأرض والجسد

ضمن مهرجان حضارة وادي الرافدين الذي أقامته مؤسسة أكد بالتعاون مع متحف العالم في روتردام قدمت قصائد سومرية مسرحية على قاعة مسرح المتحف. اعد القصائد الشاعر صلاح حسن وأخرجها مسرحيا الفنان كاميران رءوف. وكلا الأدبيين معروف للجمهور العراقي صلاح بشعره وكاميران بفنه. ولذا فالنجاح مسبقا يسجل لصالح العمل لاسيما وان فنانيين وشعراء قد أدوا العمل بروحية عراقية متألفة أعادت إلينا ذلك الحماس العراقي عندما يحبون عملا يشعرون أنهم يقدمونه دون مقابل.

تحدث القصائد التي شاهدنا تمثيلا لها عن علاقتين مهمتين هما: الأرض والجسد. الأرض بكل ما تعينه طاقتها في الخير وفي الشر، الخصب إلى جوار القحط، والماء العذبة إلى جوار ماء البحار والهدوء بمقابل الطوفان وهكذا فرمزية الأرض تعطينا طاقة من التأمل الشعري. أما الجسد، فعني به هنا المرأة وما يمتلكه جسدها من إغراء وثراء وخصب ونمو وتدمير أيضا. كلا من الأرض والجسد يمثلان البلاد التي تدور فيها الصراعات بين بشر يحرثون وآلهة يدمرون. وفي حوار يمتلك روحية التراث حيث الإيقاع والمباشرة وتكرار الزمن تسمى البلاد بـ "أوروك" التي يدور عليها وفيها صراع الأرض والجسد، لتتحول أوروك القديمة إلى العراق المعاصر، فأوروك القديمة بكل ما تملك من أرث وثقافة راسخة في وجدان العالم هي العراق الحاضر الذي يمد عينه للماضي ليستعيد جزء من تاريخه الذي طمس في فترة الحكم الفاشي

العراقي. وما الحروب التي قامت في أوروك وغيرها ما هي إلا الحروب التي قامت في العراق المعاصر أيضاً وبدون أي قصدية معينة من المعد أو المخرج جاءت المسرحية وكأنها تتحدث عن عراق اليوم. في مثل هذا الإطار العام نجد الصراع بين الفلاح وإنليل على إنانا يكتسب صيغة مطلقة فيختلط فيه الصراع على الأرض ومن ثم الصراع على الجسد، فينمو الحب والشعر وينمو أيضاً التدمير بطوفان يكتسح الأرض والجسد.

ضمن هذا السياق لا نطرح مفهوماً خارجياً على نص أريد له في بادئ الأمر أن يكون مجرد قراءات لقصائد من أدب الرافدين القديم تقدم ضمن مهرجان عن حضارة عريقة لكن المخرج والممثلين أرادوا أن يقدموا القصائد بطاقة التمثيل الشعري واعني أن يقرءوا القصائد ممثلة وكأنها تتلى في حضرة بلاد ما تزال تعاني من الصراع بين أن يكون إنليل الإله عاشقاً لإنانا وبين أن يكون الفلاح عاشقاً للأرض وإنانا معاً. فالصراع الذي قصده العرض المسرحي هو بين إنسان يعيش على الأرض ويملك الأهرام والماعز والصوف واللبن والجبن ليقدّمها عربونا لحبه لإنانا، وبين إله يستغل وجوده من أجل أن يسلب الفلاحين غنمهم وصوفهم وجبنهم وحياتهم وأنانا أيضاً. أما أنانا نفسها الإله الجميلة التي تتمرئ أمامنا كأنثى تمتلك طاقة التجديد والديمومة تجد نفسها في صراع بين اثنين: رغبتها العارمة بالزواج من الأرض " الفلاح " التي تعيش فوقها تقودها رغبة عارمة لتقرب من الفلاح وكأنه إله غائر في ذات الأرض الرافدينية. فنجدها في المشهد تتلوى وتتمرغ في وهج عاصفة من الدمار الروحي والمادي، تجابه صراعا ذاتيا وقوى غاشمة كائنة في السماء، فأنانا هي ذلك الكيان الأرضي الذي يفنى في من يحب دون أن

تجد للموت لغة غير ذلك. في حين يبرز إنليل الإله المستبد وكأنه يملك كل شيء: البشر والأرض والجسد كمضاد ليس للفلاح وأنانا فقط بل للطاقة الكونية التي تديم الأرض وتبقيها مانحة للخير فيقرر إرسال قواه لتدميرها وفي غمرة هذيانه الشعري نجده يتوق نجده فارغا من كل تلك القوى الكونية لا لسبب إنما لأنه اشبع رغباته بالتدمير. لكن مسار الأحداث يغير من سفينة النص فيسوقنا المخرج إلى الاختزال والوقوع في دائرة القول الشعري فنفقد الخيط الدارمي الذي لو دقق المخرج فيه طويلا لأحال الصراع بين قوى الخير والشر إلى دراما معاصرة ليظهر لنا إله الحرب وهو يقود مصير بلاد الرافدين إلى الطوفان، وكان النص يحاكي ما جرى على أرض العراق في السنوات الخمس والثلاثين الماضية. ونجد مرة ثانية أنانا وهي تستجد بذاكرتها وثقافتها وأنوثتها وجسدها الذي يتحول إلى رمز ارضي له لغة المباشرة في الحديث وهي تستدعي الشاعر ليهجو المدينة التي يحكمها ويستبد بها الطغيان، فالشاعر الرمز في الثقافة السومرية هو الصوت الأكثر وضوحا، أنه جزء من الآلهة وقد وضع على نغم قيثارة أو فم نص أو نغمة طائفة في سماء القرى. لذلك نجد الشاعر وهو يهجو ينقد السلطان ويدين الحاكم ويشير بإصبع الاتهام للأخطاء وأفعال التدمير. كل ذلك ليمهد النص لإنليل لأن يغرق مياه الطوفان السوداء فيدمر هو الآخر بفعلته. لتنتهي القصائد بانتصار الأرض على الرغبات المدمرة والحب على الإغتصاب والعمل على الغيب والحياة على الأرض على الحياة في السماء.

قد يكون النص الشعري عندما يترجم يتحول إلى نص يحمل الشعرية فلا يجوز والحال هذه أن يعامل كنص شعري وهذا ما جعل الممثلين يتراوحون في الأداء بين القراءة الشعرية والتمثيل النثري لها. وقد تكون

المساهمة من الممثلين الشعراء هي الدافع الأساس للمشاركة في مهرجان كانت قضيته الكبرى هي خطاب الثقافة العراقية الذي يوازي لو أجدنا التعامل معه الخطاب السياسي ، فما يسمع عن العراق اليوم هو التدمير والتفجيرات في حين أننا نحن المغتربين نستطيع أن نغير من الخطاب المعلن عندما نعيد إنتاج ثقافتنا القديمة بروحية المقاومة للخطاب التدميري الشائع وعلى كل مثقف ايما يكون وكيفما يكون لا ينتظر من مؤسسات ثقافة العراقية الحالية أن تغطي كل توجهاته الداخلية والخارجية فهم مشغولون بما هو أهم من الخطاب المباشر ولكذل على كل مثقف شريف تقع مهمة توجيه الرأي العام لصالح العراق المستقبلي وهذا هو الذي دفع عدد من المثقفين العراقيين في هولندا لامة مثل هذا المهرجان الذي شارك فيه أكثر من أربعين مثقفا عراقيا. وقد قال الناقد ياسين النصير في كلمة الافتتاح أننا " نقوم بواجب نحو بلدنا دون أن نكون دعاة لجهة أو لفئة".

النص الشعري الذي أعده الشاعر صلاح حسن لم يكن مهياً كما أشرت لأن يكون مسرحية لكن المخرج كاميران رءوف بما عرف عنه من جدية حول منطلقات النص الشعري إلى بنية تمتلك بعض خصائص الدراما ووجد أن الممثلين وهم شعراء: بلقيس حميد حسن الشاعرة وصلاح حسن الشاعر واحمد شرجي الفنان لهم قدرة أدائية على تحويل اللغة المنطوقة إلى فعل وصراع وهذا ما جعل النص يأخذ مسار المسرحية دون أن يكون مسرحية بالمعنى الذي نعرف عن بنيتها وخصائصها.

الجمهور الذي ملأ القاعة كان متابعاً منصتاً ليس للأداء ولا للغة العربية فقط، بل للفعل وللإخراج ولليكور الذي صممه الفنان سيروان

جمال بشاعرية أخاذة هذا الجمهور وهو يتابع لمدة ثلاثة أيام فعاليات المهرجان وجد خيطا مهما يربط بين العرض المسرحي والمحاضرات الأربع عن حضارة وادي الرافدين ومعرض تاريخ الكتابة السومرية وبوابة عشتار التي احتلت مساحة كبيرة من قاعة المتحف والمعرض الفني والتشكيلي الذي هيمن على متابعات الصحف والإذاعات الهولندية المحلية والعراقية. هذا الجو المترابط هو الذي غذى ذائقة الجمهور بفن وعرض جميلين كان الفنان احمد شرقي متألقا إلى الحد الذي بدا وكأنه يتعامل مع نص متكامل وظهرت الشاعرة بلقيس وكأنها تقرأ شعرا بأداء ممسرح في حين أن الشاعر صلاح حسن عاد ثانية لتاريخه الشخصي تلميذ في أكاديمية الفنون وهو يتابع ويجسد خبراته الدفينة.

لا شك أننا نقدر مثل هذا الجهد وفي الوقت نفسه لا نملك إلا أن نقول أن العرض الناجح كان يعوزه الكثير ومن هذا الكثير هو الخيط الدرامي الذي بدا لنا في أول العرض كصراع بين الفلاح الذي يقدم أرضه ولبنه وصوفه وجبنه كي يتزوج أنانا وبين الإله إنليل الذي يستغل الأرض ليقدم أحسن كما يقول مما يقدمه الفلاح للزواج من أنانا. في حين أن أنانا نفسها ترفض زواج الآلهة فالآلهة يستغلون الجسد، في حين أن الفلاح يهتم بالأرض التي هي جسد الربيع الذي تمثله وبالجسد الخصب الذي تحمله أنانا كمثال للديمومة والشباب.

في تاريخ العمل المسرحي في خارج العراق نجد أنفسنا ونحن نتابع العروض القليلة إن الفنان العراقي هو الأكثر حضورا في هذا الميدان لكن البعض ممن استهوته اللعبة وغياب النقد والمراقبة الدقيقة وجد نفسه وهو في وسط فنانيين طلبه انه ينسب لنفسه تاريخ الفن المسرحي العراقي

مدعيا أنه تاريخه، ويتناسى أن المسرح العراقي يمتلك تاريخا يغطي
جدران المدن المهترئة.

في هذا العرض الجميل والمقتصد لغةً وزمناً " ٣٠ دقيقة " وجدنا أن:
البطولة ليست للنص ولا للجمهور بل لأداء الشعراء والفنانين وللعمل
المشارك، البطولة للرغبة في القول، البطولة في أن تكون المشاركة حسا
وطنيا بمهرجان أريد أن يكون صوتا للعراقيين عن محن بلدهم. لذا فهو
خطابهم وقد قدموه مشكورين دون أي مقابل يكافئ جهدهم الكبير.

١١ - مسرحية نساء لوركا

خطاب مرتبك

يطرح العرض لمسرحية " نساء لوركا " الذي اخرجته الفنانة عواطف نعيم وتمثيل نخبة متألفة من ممثلات المسرح العراقي :فاطمة الربيعي وسمر محمد واقبال نعيم وشعاع وعواطف نعيم في برلين ٢٠ سبتمبر ٢٠٠٦ جملة اشكاليات معرفية يتعلق بعضها بالبنية الدرامية للعرض، والبعض الآخر بالإخراج والتمثيل، وأخيرا بالتوجه الفكري لصياغة خطاب سياسي معين. لذا لا اسمي العرض المسرحي مسرحية مكتملة البناء، بقدر ما اسميه قراءة مسرحية لعدد من فناني المسرح العراقي لأفكار وردت في بنية وتكوين شخصيات لوركا النسائية كثيمة تتمحور حول فكرة البحث عن الحرية والوجود والسلام في العراق. المسعى من حيث التوجه الفكري يدل على أن مسرحنا العراقي يشتغل ضمن ارضيته السابقة، وأنة يؤكد مسيرته في البحث عن التجديد، ستكون قراءتي للعرض المسرحي فيها ما يجعلني اختلف واتفق وفق هذا السياق، فهل كانت مسرحية "نساء لوركا" ضمن هذا التوجه؟. اعتقد بنعم ولا في الوقت نفسه. لنقرأ العرض المسرحي مبتدئين بالبورجرام:

يقول برورجرام العرض المسرحي " يعتمد هذا العرض المسرحي على خمسة نماذج نسائية مأخوذة من نصوص مسرحية مختلفة للكاتب فيدريكو كارسيا لوركا...". (هي مسرحيات ماريانا بينيدا،يرما، عرس الدم، ومنزل برنارد ألبا) .ثم يعود ليقول "...تحاول النساء الخمس المقاومات ايجاد تعريف جديد لكل من مصطلح الحرية، الحب والسلام".

ويقول ايضا " ترتكن هذه المسرحية على الوضعية الراهنة للنساء العراقيات في بلد محتل يحكمه الارهاب والعنف ". ثم يقول البروجرام " تعتبر هذه المسرحية بمثابة صرخة ضد الارهاب والعنف النظامي ". من خلال هذه المقتبسات يتضح هدف ومسعى العرض كله وتوجهه وثيمته والمبدأ الذي صيغ بموجبه ليقدم ليس في العراق حسب، بل في المانيا وربما في دول أخرى. ولذا فهو رسالة من فنانيين عراقيين يتوجهون بها للعالم - بالطبع لا نعرف من كتب مفردات البروجرام وخص المسرحية بهذه التعابير، فالنص لم يوقع وهذا دليل على ان المخرجه موافقة عليه، إلا إذا كان ثمة توضيح لاحق-، أن ما يحدث في العراق يجب ان يعرفه الجميع عن طريق الفن المسرحي وبالتالي يصبح للفنان وللمثقف دور مهم في العملية الجارية في العراق، سلبا كان موقفهم أم إيجابا.. نحن إذن امام عرض مسرحي محكوم بغايات مسبقة.

الملاحظة الأولى التي تثير الارباك نجدها في مفهوم استعارة النماذج أو النساء، فنحن بين أن نكون- حسب ما سجل في البروجرام أمام نماذج - خمسة نماذج- أو أمام نساء- خمس نساء-. لا نعرف بالضبط، اهن نماذج أم نساء؟ هل أن ما نشاهده هو حالات لخمس نماذج إنسانية يمكن أن نستعيروها في أزمنة وامكنة مختلفة بما فيها العراق؟، أم لخمس شخصيات نسائية وجدت الفنانة عواطف فيهن ما يمكن أن يكون صوتا فنيا يحاكي ما يجري في العراق؟ والكل يعرف أن النموذج هو غير الشخصية. النموذج أعم وأكثر قدرة على الطرح الفكري، ويخرج عن أي سياق محلي ليصب في التيار الإنساني، بينما الشخصية النسائية وغير النسائية محكومة بعواملها الذاتية والفكرية الخاصة بها، وغالبا ما لاتستطيع أن تؤسس رؤية خارج أطرها المحكومة بشخصيتها. ولذا لا

يمكن تعميم الشخصيات على أي واقع آخر بقدر ما يمكن تعميم النماذج.. علما أن الشخصية إذا ما جردت من مكوناتها الذاتية تتحول إلى نموذج وهذا ما تحاوله المخرجه جاهدة إثباته في البروجرام وليس في العرض. ومن هنا كان العرض متأرجحا بين مفهومي الشخصية النسائية والنموذج الإنساني، وهي مسألة اربكت العرض كله كما سنرى.

بالتأكيد كان مسعى الفنانة عواطف نعيم، يصب في تقديم خمسة نماذج كي تبرر طرحها أن هذه النماذج يمكن أن تكون عراقية وتتسجم مع تعقيدات المرحلة التي تمر بها المرأة العراقية في ظروف ما بعد ٩ نيسان ٢٠٠٣. فهي تؤكد طماحها الفكري في بروجرام العرض عندما تقول " ...تحاول النساء الخمس المقاومات، إيجاد تعريف جديد لكل من مصطلح الحرية، الحب، والسلام" وتقول أيضا "..... ترتكن هذه المسرحية على الوضعية الراهنة للنساء العراقيات في بلد محتل يحكمه الإرهاب والعنف." وتقول "هذا يجري على وضعية كل النساء من الضغوطات". وتؤكد مرة أخرى "تعتبر هذه المسرحية بمثابة صرخة ضد الإرهاب والعنف النظامي". لذا فالمسعى واضح في رغبتها في تحويل شخصيات لوركا النسائية إلى نماذج تبحث عن الحرية والحب والسلام. ولكن هل تم لها ذلك أم أن ثمة بنية فكرية مسبقة تتحكم بسير العمل لتحرفه عن مساره الإنساني وليصب في مفهوم ضيق هو مفهوم "المقاومة"؟ الذي يساء فهمه كثيرا في الثقافة العربية.

لنقرأ المقتبسات السابقة ثانية فالكاتبه والمخرجة الفنانة عواطف نعيم تصف النساء الخمس بانهن نساء مقاومات "تحاول النساء الخمس المقاومات.... الخ" وهذا تعميم غير دقيق لطبيعة النساء في هذا العرض، في حين أن اربعا منهن فقط يمكن أن ينطبق عليهن مفهوم المقاومة

المتمثلة في البحث عن: الحرية، والحب والسلام. أما الشخصية الخامسة، وهي الشخصية الأكثر وضوحا في العرض، وأعني بها شخصية " برناردا ألبا" هي نموذج للعنف والسيطرة والمحتل، وهي التي تتحكم في حرية النساء وحركتهن وطماحهن. وهي التي تغلق عليهن النوافذ والابواب وتحبسهن في غرفهن ونفوسهن، وتجعل منهن مجرد متعا للرجال، عقيمت لا يلدن ولا ينمن على وسادة، وهي التي قتلت فيهن روح الرغبة والابداع، وزرعت الموت في طرقهن والشوارع، وهيمنت ليست بلغتها بل بسياطها الفكرية، وقمعت كل تطلعاتهن في الولادة والانجاب والقول. حتى أنهن اصبحن متشابهات، الواحدة تتلفظ ألفاظ الأخرى، والأخرى لا تقود إلى نموذج خارج اللعبة، بل أن الكل يشابه الكل، ليدوروا جميعاً في حلبة يقودها ثور معصوب العينين، هو برناردا يمارس شتى أنواع العنف على شعب فطن على الحرية والسلام. فهل نحسب هذه السلطة القائمة والقوى العمياء المهيمنة من صنف المقاومة؟، ترى من تقاوم برنارده البا؟ هل تقاوم نفسها وعنفها على الآخرين، أم تقاوم رغبات النساء الأربع بالتحرر من سلطتها ودمويتها؟ أي أن مفهوم " المقاومة" لدى المخرجة هو: من يمارس العنف، " برناردا" ومن يمارس عليه العنف " النساء الأربع" .. هذا هو جوهر العرض المسرحي للمخرجة عواطف نعيم، وهو أن الجلاذ والضحية وجدا معا مسجونين في بيتهما، نتيجة للاحتلال الأمريكي للعراق؟ وعليهم أن " يقاوموا الاحتلال، المتسلط ببرناردا والنساء الأربع. لم يقف الأمر عند هذا الحد من الفهم، فنجد الكاتبه تطلق اعنتها الفكرية ثانية بقولها : أنها تحاول عن طريق النساء الخمس، - وليس النماذج الخمسة- بـ " ايجاد تعريف جديد لكل من مصطلح الحرية، الحب والسلام". جميل جدا أن

يكون ذلك هدف العرض، وهو مسعى لا لبس فيه، فالعراق المحتل من قبل القوى العمياء: الدينية والبعثية والتكفيرية والاجنبية، بحاجة دائما إلى تجديد في مفاهيم الحرية والحب والسلام، ولكن هل تحقق فعلا مثل هذا البحث في العرض وهي تضع الجلاذ والضحية في بيت واحد لتصفهم بالنساء المقاومات؟ اشك ان الكاتبة تؤكد في ما سجل في البروجرام بالرغم من أنه لا يتناقض مع ما قدمه العرض. والمخرجة لا تخدعنا في أن تضع برنارده ألبا ضمن سياقاً المقاومات للاحتلال فهي الأخرى تسعى للبحث عن الحب والحرية والسلام، عندما يتكون مثل هذه المفاهيم غائمة وملتبسة فهي تمسك بسياط القهر والتفجير والارهاب لتمنع أي صوت مرتفع للنساء، وان لا تجعل اي واحدة منهن تفكر بالخروج أو الإنجاب أو الهناء البيئية حتى ارحامهن وضعت تحت مراقبة صارمة وأن كل النساء مجرد ملذات ووعاء لرغبات الرجال؟. هل كانت برنارده ألبا تبحث عن الحرية والحب والسلام بما تفعله مع النسوة فعلا؟ أم أنها تكلمة لصورة الاحتلال وقوى الظلام الدموية؟. من حق اي مواطن عراقي أن يدين الارهاب والعنف والاحتلال، وطرق الادانة مكفولة دولياً، ولكن عليه ان يشخص اولا الداء ومن ثم يطرح له العلاج، بغض النظر عن أن المريض سيشفى من مرضه أو يموت. المسرحية لم تقدم لنا العراق المريض بالاحتلال والعنف والطائفية كي تصف له العلاج، كما نقول في البروجرام "..... تترتك هذه المسرحية على الوضعية الراهنة للنساء العراقيات في بلد محتل يحكمه الإرهاب والعنف." بل قدمت لنا خمس نساء من مسرحيات لوركا وطلبت من الله أن يجعلهن نماذج ممثلات لنساء العراق كي تجد من خلالهن تعريفا للمقاومة في العراق؟ - وهذا ما أكدته المخرجة في التعقيبات على آراء المناقشين بعد

العرض، عندما جعلت أن كل ما يحدث في العراق هو نتيجة للاحتلال الأمريكي فقط، عادت اثناء المناقشة لتضيف إلى قوى الاحتلال التدميرية البعد الطائفي فقط-. لماذا هذه الدوران البعيد وأمامك الواقع العراقي وفيه كل ما تريدون؟.

٣

ثمة خلل آخر في مفهوم البحث عن الحرية والحب والسلام في اخراج المسرحية وطريق تنفيذها لفكرة النساء المعترضات. تنتهي المسرحية بقتل برناردا ألبا من قبل النساء، وهي نهاية مليودرامية قديمة عندما نلجأ للقتل كحل لنهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة. المسرحية لا تدعو للقتل طريقا للسلام والحب والحرية، بل أن سياق المخرجه الفكري قادها أن تنهي العرض هكذا لتأرجح النساء الاربع في فضاء الحرية والسلام والحب، وهو الفضاء الذي ناضلن من أجله، ترى أين انتهت برناردا ألبا التي تصفها المخرجة ضمن " النساء المقاومات" وهي تُقتل على ايد النساء الاربع؟ شيء مرتبك في الاخراج وفي مفهوم البنية للنص. لو كان العرض مؤكدا على ان شخصية برناردا ألبا ممثلة لقوى التدمير والتكفير والظلامية والفاشية البعثية وقوى الاحتلال لقلنا ان القتل في نهاية العرض كان مبررا، لكن المخرجة لم تفعل ذلك، بل أن برناردا ألبا كانت تصرخ ايضا في العرض حالها حال النساء الاربع اللاتي يقعن تحت سياطها، الجلاذ والضحية يصرخون سوية ضد محتل لم نر له اثرا في العرض، وهو ما جعل النساء الاربع يصرخن بقوة وهي طريقة غير دقيقة في وصف مشاعر الاعتراض، حيث لا يمكن ان يكون المقوموع مرتفع الصوت وثمة هيمنة للقوى العمياء عليه، بل أن فهما

قاصرا لطبيعة النضال كان مهيمنا على اخراج عواطف للنص بحيث جعلت النساء الاربع يتحركن بحرية وقوة أيضا، ويقفن على طول قاماتهن ويخاطبن الجمهور ويخزرنه ويتوجهن إليه بالأسئلة ومخاطبته باجسادهن المحرومة وبحركات تدل على ان النساء ليس محجورات بل بحرية كاملة في اتاحة لهم المجال للحديث مع الناس وتوصيل خطابهن بصوت عال وبحركات واضحة،. وكأنهن يقدمن لنا نساء اخريات آتيات من كوكب آخر وليس من العراق المقموع بالحرب والتفجير والخيانة وتكميم الفواه. كنت افضل لو أن فعل القمع طال اللسان والجسد واصبح التمثيل تعبيرا لكان للعرض لغة وسينوغرافيا أخرى. يبدو أن المخرجة لا تعي ان دور الضحية يكمن في العمل الهادئ والمستتر، وفي التخطيط للخلاص من قهر عدوها، وليس بالصراخ بوجهه. فهل تستطيع القوى المقموعة أن تصرخ وسوط الجلاذ فوق رأسها؟ يبدو ان سلطة برناردا /البعث في العراق كانت تسمح بذلك!! وتعود أثناء المناقشة لتؤكد تأييدها لملاحظة من احد الحضور الالمان عندما استشهد بمثل ياباني يقول: "لا يمكن إلا أن تصرخ عندما يحترق بيتك" فكدت المخرجة تأيدها لهذا المثال ردا على ملاحظتي على الصراخ الذي ظهر على لسان بعض الممثلات من ان صراخهن هو مقاومة للحريق في البيت العراقي. فتحولت الملاحظة الفنية التي ابديتها إلى ملاحظة سياسية. بالطبع أن الصراخ في البيت العراقي يجب أن يرتفع ضد كل من يدمر هذا البيت من قبل قوى الاحتلال والتفكيريين والبعثيين والقاعدة ومن قبل من لا يجد فهما لطبيعة تحول العراق من حكم دكتاتوري إلى حكم الشعب.

كنت اجد في تمثيل الفنانات سلوى لنا نحن الذين ابتعدنا عن مسرحنا العراقي الجاد والمشرف وها هن الممثلات يعدن لي شخصيا ما إفتقدته هنا من تمثيل مخجل لبعض فنانيها، وهم يؤدون أدوارا لا تستقر على فهم للمسرح ولا على تطور لأنفسهم. الممثلة العملاقة فاطمة الربيعي - خميرة المسرح العراقي - اعادت لي خطوات ممثلات العراق الكبيرات، وهي تخطو فوق خشبة مسرح غربي فيصل صوت المسرح العراقي خطى ولغة وقامة وأداء وفهما للشخصية، وكانت الشخصية الاوضح فهما لطبيعة العرض حيث القوة ملائمة لسياق برناردا. الممثلة القديرة سمر محمد التي لم يخذلها صوتها ولا حركتها كانت عملاقة هي الاخرى بوضوح حركاتها ولغة جسدها المعلنه الوضوح وحاجتها النفسية في البحث عن حريتها، وهمسها وتدرجات صوتها وتنامي حركاتها وانسجامها واحدة ممن جعلن النص اكثر قربا منا. الفنانة القديرة اقبال نعيم هي الاخرى واحدة من ثوابت الفن المسرحي، ما أن تجدها في نص حتى تطمئن لنجاحه، وبالرغم من تتاغم حركاتها مع الصوت المرتفع والحركة الضاجة الواسعة، إلا أنها عبرت في مشهد الولادة عن فهم عميق لمعنى الحرية والانجاب. الفنانة الشابة المتألقة شعاع التي اراها لأول مرة شدتني إلى طفولة وشباب الممثلات العراقيات على المسرح، وهن ينشدن نشيد الفن الراقي والمتمكن وكان صوتها الاقرب لفهم خلجات القسوة والحرمان وتأثيرهما على المرأة فكان خافتا هامسا ولكنه صاخب وعنيف، وهو ما كنت أمني نفسي أن اسمع الجميع به عدا برناردا. الممثلة عواطف نعيم لم تتخلص بعد اكثر من ربع قرن على

خشبة المسرح من حركاتها القوية التي تواجه بها الجمهور، نظرة وعنفا وحركات كبيرة ولغة جسدية غير مبررة.

الطريقة التي اعتمدتها المخرجة في هذا النص هي طريقة الخطاب المباشر مع الجمهور، ممثلة بحركات ومواقع تواجد الشخصيات في مقدمة المسرح دائما، ووجوههن مباشرة لنا، في حين أن البيت مغلق والستائر تسد الضوء والتابوت شاهد، وعنف برناردا قائم، ما أن تسمع للنسوة صوت حتى تخرج لتأديبهن. هذا التكوين هو ما يلاءم سياق نص يبحث عن الحرية عبر أربعة نماذج من النساء اريد لهن أن يكن صوتا جماعيا موحدا ومتفقا على الخلاص من برناردا، وهو ما حصل بالفعل عندما قتلن برناردا وادخلنها التابوت ليغطي بقماشة حمراء دالة على تغيير فعل السرد من الظلام والسواد إلى البياض واللون الاحمر وهوما نحج الديكور ومصمم الملابس به. هذه الفاعلية السيميائية هي التي يجب ان تعمم بالتمثيل والاعراج، ولكن كانت مخرجة النص تسير باتجاه التبليغ وليس باتجاه التكوين. وكأن الفكرة لدى المخرجة مكتملة وواضحة قبل العرض لتقدمها لنا قضية منتهية، وهي ان على النساء الاربع أن يقتلن برناردا كي يحصلن على الحرية والحب والسلام. في حين يتطلب العرض أن يكون متدرجا في طرح مثل هذا الفعل، بل وجدنا سياقاً خطابيا لفعل الانتقام يبتدىئ منذ اول لحظة، وهو ما لم ارد له هذا العرض الذي يبدو أنه نال كرما من جهات عراقية كي يكون سفيرا للمسرح العراقي .

على السياق الآخر وجدت في ديكور المسرحية المختزل لغة فنية عالية، فقد صمم الفنان سهيل عبد الامير فهما معاصرا للعرض المسرحي يفوق في نظري فهم المخرجة له، فالديكور الذي مثلته ثلاث

قطع رئيسة هي التابوت والملابس النسائية السوداء، والاشربة البفض
المدلاة من السقف، لتستحم هذه المكونات المختزلة في فضاء البيت
المغلق والمظلم إلا من بقع إنارة معبرة بوضوح عن حجم الحرية فيه. فقد
أعطى لصندوق الملابس الكبير قيمة أخرى عندما حولته النساء إلى
تابوت فقيمة أي فن تكمن في البحث عن الأشياء الموجودة لتحويلها من
معنى إلى آخر وهو ما جعل صندوق الملابس تابوتا لبرناردا فالتجريد
في الفن يتلاءم وسباق عرض مكثف. ،وعبر المصمم بالملابس السود
لما يرتدية العراق اليوم من مظاهر وتكوينات وهو تعبير كسره أحيانا
بشالات حمر دليلا على التغيير اللاحق وقد وفق في ذلك، وعبر بخيوط
الاقمشة البفض المدلاة من سقف المسرح وكأنها خيوط شمس تخترق
ظلام بيت برناردا ألبا عن افق الحرية والخلص وهو تجسيد لفكرة
الحرية التي احتضت في آخر المسرحية حركات النسوة وهن يجدن في
قتل برناردا و في صيغة التمرجح خلاصا وانطلاقا لاجسادهن
وافكارهن. بهذا الاختزال الشعري فهم سهيل عبد الأمير العرض
المسرحي. وواصله لنا خارج سياقات الرغبات التي سجلت في بورجرام
العرض والمغايرة كليا لسياقه الفني والفكري.

١٢ - مسرحية حفلة عرس

أعادت لنا أجواء المسرح العراقي.

١

شاهدت مسرحية حفلة عرس" أو حفلة زواج" لصديقنا الفنان رسول الصغير. شاهدتها هنا في هولندا. ومن خلالها بدأت أشاهده مخرجا ولم أكن قد شاهدت له عملا كاملا في العراق. وسرني حضوره الملفت، هذا، ودأبه المستمر يوم قبل دورا صغيرا قبل أربع سنوات في عمل لبرشت قدمته فرقة ثانوية في المسرح الهولندي، وكان دوره يوم ذاك أربع كلمات اسطر فطوعها برهافته وخفته دمه أربع اسطر قبل بدء التمارين ثم صفحتان أثناء العرض. لأن الفنان راهن أولا على نفسه ككيان له دور مهم مع وجوده هنا، وراهن ثانيا على قدراته لفنان شاب يبحث في الرياح عن نسمة منعشة فهو من أولئك الذين ما أن يجدوا فرصة ولو ثقبا في نافذة حتى يستطيّلون من خلالها. وكان له هذا الحضور الفاعل ليستمر أولا وليؤسس فرقة فنية ثانيا ثم ليصبح مخرجا ثالثا.

رسول الصغير الفنان المتنقل بين حقول عدة، الغناء ، كتابة الشعر الشعبي، وبين دول عدة، العراق ، اليمن، الأردن هولندا، و بين مسارح عدة ، الحديث ، الفرقة القومية، منتدى المسرح ، مسرح الأكاديمية ليستقر الآن في هولندا كما لو كان قد أكتشف بقعته الخلاقة الصغيرة. ومن حولها وفيها راح يغني تجربته بما ملكه من أدوات بحث ودراسة ولو محدودة ليستقيم في عمل عراقي رغم لغته الهولندية التي نفتقر لاحتوائها سمعا. وفي صور محلية عراقية رغم أنه بعيد عن العراق. وهنا تبادر إلى ذهني سؤال مهم وأنا أشاهد حفلة زواج، ماذا تعني

المحلية للفنان وللأديب؟ هل هي مفردات؟ أم صور؟ أم لغة؟ أم تشكلات؟ لا أدري، ولكني وأنا أشاهد العرض بلغته الهولندية وبأداء ممثلة هولندية وفنان كردي القومية عراقي الفن هو شمال عبه رشت. شعرت أن المحلية كمفهوم بما نعرف عنها عالمية إذا ما أجيد الكشف في أعماقها عن الإنساني المختمر في كل فعل تأصيل لها. وأن المحلية لا تعني الانغمار في مفردات بيئية ميتة ولا في صور غير شاملة ولا في حالات منقطعة الجذور. من هنا لا تقف اللغة في إيصال صور محلية مشبعة بالإنساني حتى لو كنت على مبعده آلاف الكيلومترات من بلدك.

ليس في القصة جديد: أنثى تنتظر عريسا هذا شيء مالوف، بيتها هو عالمها، صنعت منه أمكنة صغيرة تتدفأ فيه بعزلتها. ورجل ينتظر عروسا، ليس له بيت، وليس له مكان. أنه آت من لا مكان، الطريق قدماء والمسافة بيته. هكذا تبدأ المسرحية فالرجل يأتي بيت الأنثى، وربما هو صورة لبيته أيضا. فالبيت رمز وطاقة تأويل. ولكن لا الأنثى قادرة على صياغة حياتها بدون عرس، ولا الرجل قادر على المضي إلى آخر الشوط بدون عرس أيضا. أما البيت فكان الشخصية الثالثة وقد أجاد لسيروان جمال مصمم الديكور في جعله بيتا مؤثقا بمفردة الانتظار: أقمشة بيضاء وشموع وورد وتعويذات وحنة وبقايا رسائل. هي نوع من الدراما الأسرية المشبعة بالحرمان، ولغة الحرمان تتوالد دائما من المفارقة الحياتية خاصة إذا كان ثمة سفر لأحد الطرفين. ووسط احتدام مشاعر اللقاء الذي نستشعره من أول وهلة بين الرجل والأنثى رغم الكلمات التي تقول لنا على ألسنتهم أنهم بعيدون ، تصل المسرحية إلى هدفها وما بقي من العرض هو تنويعات على ثيمة الغضب والرضا، وعلى تبادل الأدوار وعلى تغاير الألفاظ والعودة إلى الماضي لنشب

بعض المفارقات. أقول لقد وضح هدف المسرحية من أول لقاء وربما دخول رسول ميدان التأليف لأول مرة باللغة الهولندية جعلت النص يفصح عن نفسه مبكراً. فالمسرحية استهلالها تسير بخط واحد هو خط صناعة العرس والتهيو للاحتفال به. اللقاء ومن ثم الزفاف والزواج ليست إلا مفردات للفراغ الروحي، الذي حاول رسول كمخرج وكاتب للنص أن يملأه بحالات عاطفية ومشاهد تسير باتجاه النهاية، ترى ما ذا يحدث للنص لو أن الشخصين لم يتفقا، أو أنهما وقفا عند منتصف الطريق، النص لا يجيب عن مثل هذه الحالات، لا بل أن كل النصوص المسرحية العربية لا تتعامل بطريقة الاحتمالات، لذا فالنص سار بسرعة إلى ٥٠ دقيقة إلى نهاية كما لو كان نشيدا علينا الاستماع له وعلى المنشدين تأديته بحماس العاشقين للقول قبل النهاية.

II

الرجبات المحبطة التي جاء بها الرجل وهو يملئ على نفسه لغة العيش ثانية بدون غربة أو تغرب، هي نفسها الرجبات التي ملأت فم الأنثى وهي تحيي بنصف حياة، وتريد تكمله ما ينقصها. وكأي امرأة شعبية من جنوب أو وسط العراق، أنهضت كل الموروثات الدفينة في قلب الظاهرة الشعبية، ظاهرة "الانتظار" فأشعلت البخور وعلقت "العلك" طالبة مرادها وكتبت النذور والأدعية على أضرحة وهمية، واعدت قراءة رسائله ثم تغميسها بالحناء كي يعود مسافرهما المهاجر. وفي الوقت نفسه كان روح ذلك الطائر المغرد البعيد، يمني نفسه أن يكون في بيته أو بين دفء من يحب وإذا به يعود كأبي محارب خسر كل معاركه مع السلاطين، ولم يبق لديه إلا بضع كلمات يقولها في فراغ اللغة العاشقة.

يدخل الرجل العائد ويدخلنا المخرج معه في وهج حياة صارمة وأكداس من السنوات المحملة بالفراغ، ليفصح من خلال اللسان والحركة وفقدان الرغبة في الابتعاد عن حميمية البيت أن اللغة ما عادت كما كانت من قبل ثمة تراكم هائل جرى عليها فنبتت عليها الطحلب والسحالي والمراكمات، ليس من لغة مناسبة، ولا من حوار متصل، ثمة تقاطعات بين الاثنين تصل إلى حد العراك فالماضي يلقي بثقله في بحبوحة العيش من جديد. كل شيء متقطع وليس من حب مكتمل بل شذرات من لغة غير مفهومة، وليس من ود، ثمة تنقلات سريعة لا نفهم منها إلا أن الحزن يبدأ الآن بالنمو ثانية. ووسط طي اللغة تحت اللسان، ووسط طي المعلومات القديمة، يتقابل الحبيبان وينمو بينهم ذلك الإحساس الدفين في أن يكونا أسرة أو بيتا أو لغة للحب أو شيئا من مودة لم يجدوا لها نباتا يصلح لأن يكون شاهدا إلا بضع وردات ذابلة تلقى على الأرض وسكائر مفردات وحذاء ملطخ بأوحال الشارع.

III

النص شعري في جوهره، والتمثيل أكثر شعرية، فقد قدم شمال عبه رشت وهو ممثل كردي خبرته كفنان له شخصيته أجواء شعرية تتفاعل مع اللغة التي يجيدها بمرونة من يتفهم كيف تنعكس الأفعال داخليا عليه ولذلك كان كل تمثيله داخليا على العكس من الفنانة الهولندية أوك أوسترهوف وهي ممثلة مسرح معروفة أن تمثيلها كان خارجيا. ويعود سبب ذلك إلى أن ممثلنا العراقي ما يزال منفعلا بدوره يعيشه ويعشقه ويحسبه جزءا من هويته معاناته، وقد أوحى النص في الكثير من مفاصله إلى أن الهجر والتغرب والبعد ومن ثم اللقاء بعد سنوات والعتب

وإشعال الشموع و ونثر الأدعية و صبغ الأيدي بالحناء وغيرها من الرموز عراقية، وتوصل وفق مبدأ الاندماج النفسي بالدور إلى حد التشابه بين الشخصية والدور. في حين لم يعان الهولندي الشاب وحتى في الخمسين من عمره من مثل هذه المفردات. لذلك مثلها وتركها خارج نفسه فما كان من جسده ولسانه إلا أن نطق بالدور وتفاعل مع المشهد ووصله ، ولكنه على مبعده منه .

في إطار الإخراج المسرحي ، وجدت أن خطوة رسول الصغير كبيرة ومهمة في تأكيد أهمية الثقافات الأخرى في حرم المسرح الأوربي ولو كانت مثل هذه الخطوة بضعة أقدام على الشارع الغربي. فالنص يكتمل أثناء العمل وهذا ما يجعل النصوص المسرحية هنا عرضة للتطوير على العكس من نصوصنا المسرحية التي كانت تكتمل قبل بدء التمارين وتتطور معها ولم يجر تغييرها أثناء العمل ، مما يعني أننا في الدول العربية نتعامل مع النص المسرحي كما لو كنا نتعامل معه كنص أدبي مكتمل، في حين أن التعامل مع النص المسرحي هنا يخضع لتطور الفاعلية التمثيلية ولرأي المشاهدين ولتطور رؤية المخرج ولذا ليس من نص مكتوب بالكامل في المسارح الغربية بل فكرة يجري تطبيقها والتمارين عليها شأنها شأن أي كائن حي لا ينمو كاملاً قبل أن تتضافر الجهود جميعاً في أنضاجه.

للديكور نكهة عراقية فراغ ممثلي بالببيض، ويقع هنا وهنا تجسد نتوءات مسرح يحاكي الروح القلق في اللقاء ومن ثم العرس، وفراغ المسرح المشغول دلنا ببساطة أشيائه على قدرة الفنانين العراقيين من صياغة رؤية مكانية شعرية. هل أقول عن التمثيل أكثر مما قلت،

فلشمال عبه رشت دور في نهوض النص تمثيلا من مادته اللغوية إلى
مادته الفنية والصورية والشعرية

تحية لفرقة المسرح الحديث في خطواتها في أرض نجوس منعطفاتها
بخطوات هادئة.

١٣- عملان مسرحيان مفترقان في الشكل

متفقان في الأهداف

ضمن احتفالات يوم المسرح العالمي في هولندا- وهو احتفال كما يبدو للفنانين العراقيين عيداً إذ لم نشاهد عند غيرهم ما يدل على ذلك - قدم صالح حسن و أحمد شرجي عملين مسرحيين: مختلفان في الشكل الفني والأداء، ومتفقان بالهدف والتوجه. مما يعني أن الفن المسرحي العراقي برغم من تجاربه البسيطة قادر على أن يعود بك إلى مضارب الخيمة القديمة كما فعل أحمد شرجي في " بعيداً بانتظار الضوء" أداء ولغة وعرضاً، عندما جعل من الحروب مادة خلفية لشخصية محبطة ومعزولة، متوحدة مع مصيرها وباحثة عنه تبدو وكأنها مقذوفة من فضاء مجهول إلى فضاء أكثر عتمة. ووسط تداعيات الشخصية التي أصبحت مادة للمسرحية العراقية التقليدية: جندي معزول في سائر لم يكن له منفذ للخروج فيجسد عزلته في مركزية قارة للشخصية، أو جندي يعود فيجد حبيبته قد هجرته إلى غيره، فيعيد علينا كشف أوراقها، أو عائد مثقل بغبارالحروب فلا يجد إلا حروبا صغيرة مشتعلة في بيته ، أو محبط سياسيا وقد يكون منتهك جسديا فيجد في شتم الآخرين عملا تعويضا عن مأساته. كل هذه من المواد المعاصرة لتجربة الكثير من الكتاب والفنانين. في هذا العمل، نجد أن أحمد شرجي يعيد علينا صياغة خبر الحرب ، بطريقة أداء عراقي معروف. له لغة في الجسد، وأخرى على اللسان، وثالثة مستجلبة من القاعة، ورابعة ذات نبرة إعلامية مضادة للحرب. موصلا رسالة إلينا بلغة انفعالية صاخبة،

وكانه يبلغنا المأساة رغم معاشتنا لها. ولأنها حرب مدمرة وقاسية على كائن تعود أن يعيد تكوين نفسه بالعمل والخبرة اليومية، يبدو أداء دورها على المسرح متعباً، مثل ما هو واقعها بالفعل. فكان أحمد شرقي متنوعاً بالأداء بين مفاصل المسرحية، منسجماً مع السياق العام ومنفلقاً عنه، وحيداً ضمن سياق منودراما شعرية جميلة، وجماعياً ضمن رسالة إدانة الحرب. متجاوباً مع مشاعرنا التي كانت تهتز لمجرد ذكر فكرة الغياب والحضور اللذان يشكلان في ذاكرة العراقيين قضية بحد ذاتها. نحن إذن في سائر للحرب و في حضرة رجل مقطوع الصلة بوحدته العسكرية، وخطوط سلوكية لا توصل وأرض مجهولة وذات مشبعة بقلق العزلة.. بانتظار الضوء القادم من منطقة مجهولة. أما الآخر الغائب عنا فلا نراه ولكننا نشعر به نتحسسه وكأنه هو الآخر مقطوع الصلة بالشخصية. ضمن سياق منودراما متجانسة. قدم أحمد شرقي مسرحية نعرف كل تفاصيلها ولكننا لا نستطيع تمثيلها وتسجيلها فناً. وهذه ميزة تحسب له.

أما العرض الثاني الذي قدمه الفنان صلاح حسن، "لوحات صامتة" فهو الآخر يضعنا ضمن إطار مفهوم الغياب والحضور هذا المحور الذي تبنى عليه الدراما الاجتماعية وإن كان شكلها الفني مختلفاً. نحن أمام شخصية قلقة لا تعرف من أين تبدأ من الماضي حيث أشرطة الزمن تسحب من فضاء مجهول لتقيد شخصية حاضرة تتلو تراثيها صامتة أمامنا، باحثة ومستفسرة عن أسمها وهويتها، أم تبدأ من الحاضر عندما تشكل يداه تمثالاً لامرأة ما أن تكتمل حتى تتمرد عليه. أم تبدأ من نقطة مجهولة حيث اللغة الجسدية المنفصلة لا تضعنا في سياق جمالي واحد، بل في حركات تشبه وسائل إيضاح بسيطة.؟ ضمن تركيبة الأداء هذه قدم صالح حسن والممثلة الكولمبية سورايا سانشيز عرضاً جمالياً

مغرقا بالتفاصيل الجسدية والحركات التعبيرية، معيدا علينا قضية البحث عن الذات الغائبة وسط عالم ممتلئ بالجنون والفقدان والحضور الناقص. ومع أن مركزية الشخصية القلقة لا تبدو منسجمة مع سياق عرض أريد له أن يكون متجاوبا مع فكرة أداء جسدي معاصر، إلا أننا وضعنا ضمن سياق لا نعرف بدايته أو نهايته. سياق شخصي بالضرورة. حيث الأفعال مادة للقول وحيث البصر هو القارئ للمشهد، وثمت عدم تجانس بين الصمت والحركة الإيمائية وبين الهدف الذي كان من البساطة في قوله وبين أدائه.

أما خلفيات النص المعلن أمامنا فليس إلا جملة كلمات قيل أنها قصائد وهي بالفعل ضمن سياق اللغة المنطوقة شعرا. لكنها ضمن سياق اللغة البصرية المشهدية وإن حملت الحركات لا ترقى لمستوى الشعر. فلها شعريتها الفنية الخاصة بنوعها وأعني "المسرح" وصالح فنان مسرح. فقد كانت السينوغرافيا بسيطة وعادية ليس فيها لفعل الإضاءة أو الديكور أو الخشبة والصالة لغة فنية. وهذا يعني أن المخرج قد عمد إلى تغييب النص الشعري لشعلان شريف ولآخرين ووضع خلف لغة جسدية هي عبارة عن حركات انفعالية وليست لغة للجسد ، بل هي لغة تجريبية لشاب يسعى أن يشق طريقه بأظافر من خشب. وفي العرض ثمت تأثير واضح لطريقة الفنان التجريبي صلاح القصب، خاصة في استعمال الأشرطة السينمائية الميتة كماض للشخصية تسحبها خلفها ثم تلتف عليها لتضييق الخناق بها. وهي فكرة سبق أن ناقشت بها صلاح القصب آتية إليه من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة عندما يتحول ماضي الشخصية الحكائية فيها إلى رجل يحمله على كتفه أينما ذهب. معلنا أن

لا أحد يستطيع الفكاك من ماضيه حتى لو هاجر إلى بلدان غريبة.!! :
الأشرطة السينمائية والجسد التمثال واللغة البصرية. هي مواد العرض
الذي قدم لنا بصريا. وللفنانون صالح الحق فيما يفعل .

II

ما يسعدني في العاملين أن صالح حسن وأحمد شرقي سعيًا بجهدهما
الخاص لأن يقدموا عملين كانا نافذة للمسرح العراقي في المنفى، وقد
كان لحضور الفنان حازم كمال الدين وملاحظاته قبل العرض تأثير
مباشر على نجاح العاملين، يضاف إلى ذلك ما قدمه الفنان فارس
الماشطة من جهد وتتبع لإنجاح العاملين أثره في نجاح المسعى كله..
وذلك يعني أن ترسيخ القاعدة قد يتطلب جهدا أكبر من العمل نفسه.

١٤- ثلاث تجارب مسرحية هولندية شابة

I- عرس البرجوازي الصغير

في منهاج للمعهد الفني في لاهاي " وورك شوب " قدم على مسرح في ضواحي مدينة لاهاي ثلاثة عروض لبرشت هي " دائرة الطباشير القوقازية وأوبرا القروش الثلاثة، وعرس البرجوازي الصغير " . وعلى مدى ثلاث ساعات شاهدنا أهم فصول هذه المسرحيات،

الملفت للنظر في هذه التجارب أن الممثلين من كل الأعمار بما فيهم الأطفال، وعند استفسارنا من قبل المخرجين الهولنديين الذي يشرفون على ورشة العمل هذه، أكدوا لنا أن المسرح مثل الرياضة " خذوهم صغاراً " بعد أن تجري عمليات اختبار لعدد من الأطفال ضمن تركيبة اختبار تجري تحت إشراف مختصين بفنون المسرح من إلقاء وحركة وصوت وحضور شخصية.

ما لفت نظري بل ودمعت عينايا لمشهد طفل قدم باقة ورد لصديقه الصغيرة التي كانت تشترك في أوبرا القروش الثلاثة، فالحب ينمو كالزرع المعتنى برعايته، حسدت الطفلين اللذين لم يفلتا من تحيتي الخجلة لهما على ما قاما به، ولكني في الوقت نفسه كنت أتطلع للآخرين الكبار الذين قدموا مسرحية العرس بشيء من الجرأة والفن العالي، وسبق لي أن شاهدت هذه المسرحية على شريط فيديو للفنان المخرج الدكتور عوني كرومي عندما قدمها في صيف العام الماضي في دمشق لطلبة المعهد العالي للفنون المسرحية، ولقيت إقبالا ورفضاً لجرأة الإخراج في كشف مهازل الأسر الأرستقراطية والبرجوازية عندما تكون الزيجة صفقة على حساب الحب، تذكرت الطفلين الصغيرين وباقة الورد

والعرض الشيق الذي استعاض عن المائدة بقطعة قماش بيضاء وسط المحتفلين بالعروس وزوجها اللذين ظهرا في غاية السكر والفتازيا الحركية مما أعطانا تصورا عن التركيبية الشعورية الناقصة لطبقة لا تهتم بالاحتفال بقدر اهتمامها بالمظهرية. والغنى، كالسكر يكشف عن زيف الأجساد والنفوس، وفي لحظات تألق فريق العمل يسكب المشروب على قطعة القماش ثم يقذف به إلى الأعلى فتتلقفه الأفواه وهي فاغرة من سماء المسرح الخفيض كالمطر النازل وسط ضحك عال يكشف عن لحظات مرحة لا حد لفتازيتها، مما يوحي أن اللعب الفني ما يزال هو المهيمن على تركيبية العروض الشابة، في حين كان عوني في عرضه الدمشقي قد أجلس الممثلين على مائدة طويلة ومن تحت الشرشف كانت تحري المساومات المالية والجنسية بالأيدي وبالأقدام وأمام تعري النساء، وأمام تداخل المحرم بالممنوع، قدم عوني تصورا عن انحلال الطبقة البرجوازية كما تصورهما برشت، في العرض الهولندي الشاب كان ثمة احتشام على غير المؤلف فلم نشاهد ما يعري هذه الطبقة إلا من خلال الحوار الذي جسد برشت به هذه النزعة الاستهلاكية المتهاكة.

هو عرض تجريبي يشترك فيه الهواة ولكنه بالنسبة لنا كان عرضا شيقا رغم أنه بلا دم الديكور وبلا موسيقى وإنارة، ويكفي العاملون فيه أنه على مدى ثلاثة أيام كان الجمهور يتابع العروض النهارية بشيء من البحث عن الجديد في المسرح.

II- دائرة الطباشير القوقازية

العرض الثاني الشيق والمهم هو دائرة الطباشير القوقازية، وهي من العروض التي كان المسرح العراقي قد قدمها مرارا، بل وأصبحت مادة

تحويرية لدى المؤلف عادل كاظم باسم " دائرة الفحم البغدادية" التي منعت من العرض لحسها السياسي العالي الذي يناقش فيها تقسيم العراق وفق تقاسيم الأديولوجيا. وعادل الذي أراد بعرضه هذا أن يدين التحالفات السياسية ، حاول من خلال مواقف الفنان إبراهيم حلال مخرج المسرحية أن يستبطن الحكاية القديمة للملك سليمان والموروث الشعبي للأمام علي اللذان كانت حكايتهما مع الطفل المتنازع عليه بين امرأتين مادة للقص الشعبي - الديني: غنية تدعيه وأم تربية ولا تستطيع إطعامه، مادة لكشف الطبقات التي تتنازع على ثروات البلد، وما الطفل لدي برشت إلا رمزا للثروة القادمة. والحكم في هذا الإطار معروف. ليأتي برشت فيضفي على موضوع الحكاية طابعا ملحميا معتمدا إطار الحساسية الشعبية المنفتحة على التجريب والخيال. فيصور من خلالها حال الإنسان الذي تتقاسمه الرغبات الحقيقية والرأسمالية السلطوية في محيط من القص الشعبي المقبول على مدة قرون ولكل الثقافات.

كل المثلين من الفتيات، ومن خالهن نستشعر طابع الأمومة والطفولة، إلا أن العرض كان جديدا بالنسبة لنا. فقد أعتمد الإخراج الراوي الكلي العلم، الحاضر والمهيمن على مسار الأحداث، ففي البداية يكشف الراوي عن اللعبة الفنية للعرض، فيروي المشهد ثم يجسد أمامنا ومن خلال تتابع فقرات القص ينتقل بنا الراوي إلى بيوت في المدينة ساحبا الجمهور خلفه متتبعين خطى الحكاية وأماكن تنفيذها قبل خطى الممثلين، فأدخلتنا الراوية في بيت ومن هناك وجدنا مشاهد العرض تتلوا باللسنة من يبحث عن الطفل - المستقبل لتأتي الأم عارضة طفلها الجائع، وعندما نصل إلى هذه النقطة تنقلنا الراوية إلى مخبز في المدينة لنرى بالفعل الخبز الذي يبيعه الفران بثمن لا تستطيع الأم شراءه ولكن بعد

المساومة تقبل بشرائه لطفلها، بعد ذلك ننتقل إلى مكان اللعب الأطفال لنجد أن الطفل المتنازع عليه قد أصبح مشكلة للأطفال الحي يعارك ويشترك ويدخل في مشاحنات ومساومات، وفي هذه اللحظة تنتقل بنا الراوية إلى جوهر الحكاية عندما تستحضر الحكاية حاكما ليقضي بيتن المتنازعتين على الطفل، القاضي السكران المرتشي يحكم في أول الأمر للبرجوازية بأخذ الطفل وسط مظاهر الشد والجذب بيدي الطفل، ومن خلال القلب الكسير للأُم تسمح بأن تأخذه المدعية بالطفل، لكن القاضي يفوق من غفوته ليس بسبب من صحوة ضمير، إنما لعدم قدرة المدعية على منح الطفل مشاعر أمومة حقيقية.

III- أوبرا القروش الثلاثة

لهذا العرض الذي شاهدنا منه مقاطع كثيرة نكهة خاصة، فهو يقدم بطريقة غنائية كاملة، يؤديها ممثلون ومطربون معروفون، مما يعني أن العرض سيأخذ طابعا اوبراليا عالي النبرة وسط مشاهد تغذي العرض من خلال الحركات، ومن خلال ما تقدم يعتمد العرض على فتاة تبحث عن طريق الرقص وتقليد الآخرين عن الهوية الفنية لها. في هذا العرض يشترك أيضا الممثل العراقي رسول الصغير بعد أن اختير من بين عشرة فنانين ناجحين في مسرحية " الحج إلى جزيرة المياه" ليقدم لنا مشاهد صامتة بحركات هي أقرب إلى التمثيل منعا إلى الرقص .

ممثلون شباب، ومغنيات أوبرا محترفات، وفنانون موسيقيون محترفون وهواة، وفنانو مسرح من مختلف الجنسيات، هم كل ما يمكن

أن يقدموا لنا عرضاً لمسرحية كتبت في ظروف غامضة عن قصة شعبية معروفة.

للتعامل الفني مع المسرحيات في هولندا، كما هو في بلدان أوربية أخرى طريقة فنية مهمة أرى أن يطلع عليها المعنيون من الفنانين العرب، طريقة هي غير ما تعارفنا عليه في عمل مخرجينا العرب، وأستطيع القول بوضوح أنني كنت ممن يقضي ساعات طويلة في مشاهدة تمارين المسرحيات العراقية، قبل أن تكتمل للعرض على الجمهور، وسمح لي عدد من المخرجين أن أواكب التمارين المسرحية من أول يوم عمل فيها. حتى أن حقلاً صحفياً سمّيته "أثناء التمارين" كان يعكس ما أشاهده من تغيرات على النص والأداء ومن ثم كيفية نمو العمل الفني وتطور أفكاره وأداؤه. إلا أنني في العروض الهولندية أشاهد العكس مما تعارفنا عليه على يد مخرجينا العراقيين. ذلك إن العديد من الفنانين المشتركين لا يعرفون ماذا يجري للعرض وماذا يؤدي بقية الممثلين فيه، فالإخراج هنا لا يسمح بأن يرى الكل، الكل. وإنما يسعى لتدريب الممثلين كل على انفراد على مقاطع من العرض خاصة بهم، وليس من شأنهم أن يروا ما يتدرب عليه بقية فريق العمل. وفي الأسبوع الأخير قبل العرض تجري عملية دمج المشاهد بعضها ببعض ومن ثم توليفها وفق خطة الداماتورج والمخرج. عندئذ يتعرف كل الممثلين على كل الأدوار، وهذه الطريقة تتبع النظام العملي للممثلين الذين لا يتفرغون للعمل كاملاً، بل أن مشاركتهم هي جزء من أوقات مقتطعة من سياق التدريب والتلمذة والعمل.

في أوبرا القروش الثلاثة، لم يكتشف العاملون بعد ما هي الخطة الإخراجية فقد تستمر التمارين اشهر ا عدة على مقاطع، ومن خلال نموها تتغير الخطة الإخراجية ومن ثم تتغير طرق أداء الممثلين. ما شاهدته في الساعة المخصصة لهذا العرض هو جمع مفترق من عمل ينمو وفق سياقات إخراجية - أدائية فيها من الشعر الجسدي الكثير .

١٥- أعمال المهجر المسرحية

شاهدت خلال الشهرين الماضيين في بلجيكا وهولند ثلاثة اعمال مسرحية، وكلها لكتاب ومخرجين عراقيين. بعض ما شاهدته لا يمكن أن نطلق عليه صفة المسرح لكثرة اللعب العبثي فيه، وبعضه الآخر يقترب من العرض المسرحي ولو بمسافة يمكنه أن يعالج اخطاءه فنيا. المسألة التي نحن بصددھا تتجاوز النوايا بتقديم عمل مسرحي إلى منهجية أن يكون ما يقدم هو عمل مسرح، ويبدو أن الكثير من الفنانين قد استسهل غياب الجمهور العراقي وصحافته ونقاده، وبدأ يمارس عمله بمعزل حتى عن أبسط الشروط الفنية لتقديم العمل المسرحي. وبدأ البعض يقترح اشكالا فنية وينظر لفوضى تقديم الأعمال المسرحية وعد ذلك اكتشافا تباهى فيه في مؤتمرات يسافر إليها على حسابه الخاص. وقد شهدنا في السنوات الماضية عدداً من الأعمال المسرحية المفبركة لتقديمها على أساس أنها أعمال لفنانين عراقيين جاءوا وهم محملون بطاقة وثقافة المسرح العراقي وحطوا هنا في هولندا وبلجيكا وانجلترا والدنيمارك والسويد ليقدّموا لهم ثقافة متقدمة في ميدان المسرح، وبعد تجربة أو تجربتين لمس الجميع الفراغ الذي يعيش فيه بعضهم إلا القلة التي أخذت العمل المسرحي بمسؤولية، فقدمت نفسها ضمن ثقافة غربية متمكنة، ولم تدع لنفسها أنها قد عملت مجرى ومسارب في ثقافة أوربا!!! بحيث أصبحت نموذجا يحتذى به!! وطريقة تعوض الجمهور عما عرفوه عن قيم المسرح العراقي. من بين هؤلاء الفنان جواد الاسدي والراحل الدكتور عوني كرومي والدكتور فاضل السوداني وحازم كمال الدين - إلى سنوات مضت - وكاميران رءوف وشمال عبه رش.

في هذه المعالجة نحاول مناقشة ثلاثة تجارب مسرحية لشباب هواة ومحترفين قدمت في بلدان اوروبية، لا تمتلك الاعمال من ثقافة المسرح الشيء الكثير لكنها يمكن أن تتطور وتتمو في مناخ الانتماء الحقيقي لفن المسرح وليس إلى الإدعاء الفارغ بامتلاك ثقافية لغوية لم ترق محصلتها إلى مفردات التسوق اليومية- عدا حازم كمال الدين-. والامر يبدو كارثة ليس في مجال المسرح وحده، إنما في عموم ثقافة شباب المهجر، خاصة أولئك الذين يبنون أنفسهم على تعجل دون حساب لتراكم المعرفة، ونشهد في مستويات نشر عديدة منها الصحافة الألكترونية أن الكثير منها لا يرقى إلى مصاف النص الأدبي. وهذه التجربة المريرة تعكس الطابع العجول لبعض الفنانين الذين تستهويهم المسارح والصحافة الألكترونية وهم لما يزالوا في عداد الهواة.

المسرحيات هي:

- ١- أطفال الحرب للمخرج الشاب علي ريسان - السويد. قدمت في المعهد الثقافي العربي في بروكسل.
- ٢- مدينة السلام " السلاح" اخراج حازم كمال الدين - بلجيكا. قدمت في الاكاديمية الحرة في لاهاي.
- ٣- امراء الجحيم اخراج فاروق صبري - نيوزلندا. قدمت في مدينة ابلدورن في هولندا.

الأعمال الثلاثة تضع المسألة العراقية بتعقيداتها موضوعاً مشتركاً، وتقدمه بلغات عربية وإشارية تجمع بين المباشرة الإدائية والأداء الإشاري لجمهور ليس كبيراً إذ لا يتجاوز جمهور أي عرض منها الـ ٣٠ شخصاً. لعل عرض فاروق صبري أكثر العروض

جمهوراً وهذا بحد ذاته يعكس طريقة انعزال هذا النوع من الممارسة الفنية عن قاعدتها الشعبية.

I- أطفال الحرب

يمتلك هذا النص كل مقومات العمل المسرحي الناجح، قيمة مركزية غاية في الغني وهي " إلى الذين رحلوا قبل تفتح البيلسان" مسئلة من عدد من النصوص الشعرية والنثرية لقاسم حميد فنجان ولطفية الدليمي وسلام عبود وعلي ريسان كما يمتلك العرض ممثلاً جيداً ونصاً مرناً متعدد الأشكال وسياقاً فنياً بسيطاً يبتدئ من الدخول لاكتشاف المنفى وينتهي بتأبين رفاقه الشهداء في مقبرة على الطريق. وبلغة شعرية منتقاة وباقتصاد فني قدم علي ريسان تصوراً جيد وملفتاً عن قدرات النص الشعري على أن يكون نصاً درامياً بخط فكري متميز.

بالطبع خضع العرض إلى مكملات اسهمت في شد لحمة الفنية ثمّة ديكور موحى ومركز ومعمول بطريقة بسيطة، لا تخرج مفرداته عن حاجة العرض كثيراً. لكن التعامل مع هذه المفردات وهو ما يكون رديفاً فنياً للنص، لم يكن تعاملًا مشبعاً أو مكثفياً، وهو ما اخذناه على المخرج الممثل عند مناقشتنا معه. مما يعني أن العمل في المسرح لا ينقذه النص لوحده، ولا الممثل لوحده ولا الديكور لوحده ولا الجمهور المتعاطف لوحده، بل نجاح أي عمل يتوقف على قدرة المخرج على صهر كل مفرداته في بوتقة الفن. كان بإمكان رمزية الأم أن تتسع لعلاقة الممثل معها وليس لمرة واحدة ثم نسيها معلقة على الحائط، لتتحول إلى أبعد من مستوى الامومة والعاطفة الملحقة بها لتصبح ارضاً، حاضنة أو حائطاً لصلاة الشهداء، أونداء وصدى يتردد في ارض العراق، لاسيما وأنها

تحتل مساحة يسار المسرح وهي بقعة موحية وغنية الدلالة. وبالمثل نجد أن مفردة الحقيبة وهي من اهم مفردات العرض حيث حملها على الظهر تعني أن زما ماضيا يثقل الشخصية بتبعاته ملتصق به، هكذا قالت لنا احدى حكايات الف ليلة وليلة من أن أي أحد منا لا يمكنه أن يتخلص من ماضيه الذي يبقى يحمله على ظهره اينما يرحل، لكن المخرج /الممثل لم يستثمرها بما فيه الكفاية بحيث يشبعها بقدرتها على ان تكون الحقيبة حقيبة، وبيتا، وصرارا، وصندوقا يحفظ، وملاذا يستشعره كلما فقد شيئا، فهي بيته الذي يحمله، وهي ذكرياته وهي ملاذه ومع ذلك وجدنا ان المخرج الممثل يقتصد بالتعامل معها ويتركها مرمية كأي شيء من اشيائه كما لو كان يريد اختصار زمن العرض وهو القادر على ان يشبعه بزيادة الحركة والفعل .

للعرض أداة كثيرة لم يستثمرها وكان بإمكانه أن يرسل أكثر من رسالة عبرها. فالحروب التي حدثت في العراق ليست بين طرفين متصارعين فقط، بل قد تكون حروبا ذاتية، والعرض كان يوحي بكل أنواعها، حيث ان الهجرة لا تعد هربا من الحرب مع إيران مثلا بقدر ما كانت خلاصا من وضع داخلي ومن أجل الاستعداد للعودة ثانية، هذه الثيمة المبنية على وقائع سردها العرض لم تشبع جيدا وهو الامر الذي جعله يقتصر على استذكار اصدقائه الشهداء يوم كانوا أطفالا يلعبون ويشتركون في صياغة يومهم العادي. ولخص العلاقة مع الاطفال الاصدقاء الشهداء الآن بالمقبرة التي تحولت إلى ثيمة شعرية جميلة ولكن قاصرة وقصيرة اقتصرت على ذكريات صديقين أو ثلاثة فقط في حين أن العرض يحاكي جموعا لذا يمكن أن تمتد الفكرة إلى أصدقاء

آخرين أو إلى الجمهور باعتبارهم مهاجرين يمتلك ان كل فرد منهم ذاكرة شهيد.

تعاني عروض الشباب من المخرجين خاصة في عروض المونودراما، وهي اصعب انواع العروض واكثرها صلابة، من كثرة الافكار والشخصيات ضمن طاقة ممثل واحد، مما يعني إثقالا على ممثل واحد أن يؤدي كل هذه الأدوار، لكن علي ريسان اختصر هذا المتراكم على شخصية واحدة فقدم ذكرياته عنها وهو ما يجب أن يكون. مثل هذا الاضطراب في فهم قوة ودور شخصية المونودراما لم نجده في عرض علي ريسان، مما جعل العرض يغتني بالمتابعة. فالمونودراما ليست خطأ تصاعديا واحدا، بل هي عدة خطوط تسير سوية أو متتابعة في شخصية الممثل دون أن يفقد أحدها دلالاته. ليس في عرض المونودراما زوائد، بل اقتصاد مكثف لكنه مكتمل، بحيث لانجد لفظة أو شيئا زائدا أو مستعملا لأكثر من مرة واحدة. لكن بعض الثيمات الصغيرة المهمة وخاصة عندما تكون في بداية العرض لابد للمخرج أن يطورها وان يجعل منها ثيمة مشتركة تغني العرض بتدرجاتها الاستعمالية، ومنها مثلا، استهلال العرض الجميل والمكثف والمقتصد. بحركة مولدة مهمة وهي الكف المنفتح على ستارة سوداء، والقدم التي تخطو في أرض غريبة. هذه الثيمة البصرية الاستهلالية مهمة جدا لو استثمر المخرج قدراتها وطورهما خلال العرض ولكنه قدمها ونسي دلالتها على خشبة ارضية الغرفة الصغيرة. لقد أهمل المخرج/الممثل هذه الحركة المولدة التي كان بإمكانه أن يوسعها بالتعامل مع الكف وهو يلمس الأشياء القديمة أو يقرأ الرسائل أو يصفح بها الجمهور أن ان يحولها إلى حاملة ومحمولة لكنه نسيها وبدأ بتجميع حركات مفترقة ليس لها تأسيس في

العرض مثل البكاء أو الوقوع أرضاً..ومن الثيمات الصغيرة التي طورها وأغناها تلك النغمة الإيحائية التي ولدها غياب اصدقائه فقد جعل منها نغمة جماعية وأنشودة يشترك بها الجميع عندما تحولت من خطاب الذات إلى خطاب الجماعة.

ثلاث صفحات هي كل النص الذي بين أيدينا ولكنها ثلاث صفحات ممثلة بالشعر العراقي الذي لم يكتبه أحد، بل كتبه المآسي والحروب فجاء على السنة شعراء وكتاب وممثلين وجمهور يستصرخ فينا المشاركة ويتقدمنا حيث لا نعرف اين نسير إلى المنفى مكان استعادة الذكريات، أم إلى الوطن حيث المقابر تسد نوافذ العيون؟. لا ندري صرخ الممثل بوجه جمهور لم نتعود أن نموت مرتين: مرة ونحن نساfer خارج بلدنا، واخرى حينما نستعيد ذكرى من فقدنا. كلنا كما يقول برخت صدى للآخرين ولكننا في لحظة ما نستقيم عندما يعود الصدى ليس إلينا نحن المنتظرين، بل إلى تلك الشواهد التي ملأت ارض العراق عليها تستيقظ.

نحن أطفال الحرب،

يتامى رغم أنوف أبائنا الأحياء،

ولدنا على دمدمات المدافع

ورضعنا زئير الراجمات،

كان ابي نجارا، يصنع توابيت الذين يساقون إلى انتصارات مؤجلة،

وأمي تخطط رايات سودا وأعلاما وطنية يرتجف في قلبها الله محاصراً،

بمثل هذه النشيد، الصدى ، يقرأ علينا علي ريسان رسالة الموتى

الأحياء فينا.

II- مدينة السلام "السلاح"

يلعب الشاعر صلاح حسن مؤلف لأجزاء من هذا العرض المسرحي غير المستقر كما سنرى على الحرف الاخير من "مدينة السلام" وهي بغداد فيغير الميم إلى حاء لتصبح "مدينة السلاح"، وهو لعب شعري كنا نأمل ان نراه مجسدا بلغة فنية مفهومة ومدركة من قبل جمهور تعود من حازم كمال الدين أن يقول شيئا افضل مما قدمه في هذا العرض، وهو الذي يمتلك سجلا فنيا كان في مقدمة الفنانين التجريبيين الذين يمكن ان يكون لفنهم تيارا واتجاها لاسيما في منطقة عربية قلما اشتغل ممثلوها ومخرجوها على الجسد. وكنت من المتابعين لعمله في بلجيكا وقدمت تصورا جيدا عن قدرات هذا المخرج وهويصهر تيارات الحداثة في أعماله ولكني منذ مسرحية "راس المملوك جابر" لم أجد له عملا يتواصل به مع أعماله السابقة. لقد اغرق نفسه وأداته بتجريد الجسد من اي حركة دالة بعدما كان يربط كل حركة بمراكز افعال الجسد، حتى أنه قدم تصورا جيدا في أعماله السابقة عن هذه المراكز التي كانت واحدة من قدراته الذاتية على جمع مايرخولد مع جروتوفسكي مع المسرح الياباني مع التراث الشعبي في استراليا. وكنت اشاهد في بيته أفلاما عن هذه المدارس وهو يخضعها لتجريب فني متميز في أعماله التي ألف معظمها. لكن حازما الذي انشغل بما هو غير مسرحي، ضيع علينا وعلى فنه قدرة كنا بأمس الحاجة إليها، وهي تربية قدرات الجسد الشرقي على أن يستوعب حكايتنا المتشعبة بطريقة أكثر جمالية وقدرة على توضيح ما التبس في اللسان.

ماذا قدم لنا في مدينة السلاح؟

النص الذي ألفه الشاعر صلاح حسن لم نجد منه أي إشارة دالة على أن بغداد تحولت من مدينة السلام إلى مدينة السلاح، سوى وجود شخصيات شبة ملتبسة القول والحركة كما لو كانوا في مستشفى للمجانين، وكان ذلك ممكناً ومقبولاً لو أن المخرج برر لنا فنياً هذه الحال، بدأ العرض وثمة ثلاثة جثث تتوزع المسرح، وهي ثيمة يقول صلاح حسن عنها أنها مكتوبة كقصيدة وحولها المخرج إلى مسرحية، ثم حول نصها إلى حركات؟ يمكننا أن نتصور أن اللفظ يتحول إلى حركة وهو لم ينطق به إذا كانت الحركات مفهومة، فالصورة العيانية التي شهدناها للحركات لم نفهم منها أنها كانت شعراً وتحولت إلى حركات.. علنا ندرك هنا أن التجريد مهما كان يترك خيطاً منحنيًا واحدًا دالاً على احتواء الصورة الفنية الموحية بأشكال على لوحة يرسمها ممثلون. ولكن وجدنا أن ما قدمه المخرج كان خالياً تماماً من أي دالة على أن بغداد تحولت إلى مدينة للسلاح، سوى أن الممثلين الشباب الذين جاءوا من العراق إلى بلجيكا وتعامل حازم كمال الدين معهم كنص ليقدّموا أنفسهم عملاً فنياً بدا غير مترابط العلاقة بينهم كمهاجرين وقصيدة لم لم تكتب عن معاناتهم، بل كتبت بمعزل عن فكرة وجود ممثلين شباب جاءوا ليقدّموا معاناتهم هنا. هذه المفارقة التي اشتغل عليها المخرج لم نجد لها دالة في التمثيل والعرض. فكان جهد وطاقة الممثلين الشباب لوحدها هي العرض البصري. هذه الطاقات الرائعة والمهمة هي روافد لمسرحنا العراقي مستقبلاً ولكن ليس بهذا العرض المشتبك مع نفسه وغير القادر على إيضاح أية فكرة، هل هي فكرة الشباب القادمين إلينا ليحكوا قصتهم كما بدأنا من العرض وكما وصلنا عبر الشرح الذي رافق الدعوة؟ أم أنهم جاءوا ليمثلوا قصيدة لصلاح حسن حولها المخرج إلى حركات

توضح معاناة مدينة تحولت من مدينة السلام إلى مدينة السلاح؟. ضمن هذا المناخ الملتبس تقع الكثير من العروض المسرحية في تبسيط فني محاكية لحاجة العراقيين إلى استدعاء الدموع والآهات على ما مضى، كما توضح كم هي هذه الذاكرة قادرة على استعادة ما مضى بناء على حضور الدماء والقتل في الحاضر. الشاعر هنا لم يكتشف شيئا جديدا بقدر ما يعيد علينا حكاية السلاح الذي تمتلئ به بغداد دون أن يقول ولو بسطر واحد ما جدوى هذا السلاح ومن هم القائمون عليه. كنا بامس الحاجة إلى ان يمثل لنا هؤلاء الشباب ليس النتائج التي انتهت إليها العراق، بل الاسباب التي دفعت الآخرين كي يوصلوا العراق لمثل هذا الوضع وهم بالطبع كمهاجرين جزء من هذا الوضع المأساوي.

يبتدئ العرض بفترة صمت قاتلة استمرت حوالي عشر دقائق كانت ثقيلة ومربكة لا نرى فيها إلا ساحة عريضة غير ممنهجة فنيا تتوزعها اكفان لجثث ثلاث، مقمطة ومدفونه في العراء، وبدون ادنى فعل ينهض احدهم ثم الثاني بينما يقطع الثالث المنطقة بحركات تجمع بين الهستريا والجنون، وكأننا في مسرح جان جينيه حيث المستشفى هو المكان الأكثر ملائمة لسرد حكاية جنود نهظوا من مقابرهم أو تلاميذ مدرسة عادوا بعد فصل مدرسي دموي أو جماعة عمال لم يجدوا عملا غير دفن ذكرياتهم، فعادوا للبيت فارغين منها. هذه التيم الشعرية هي الأكثر ملائمة لهذا العرض ولكننا لم نجد اي واحدة منها فيه. بعد دقائق من افعال غير دالة ينتفض احد الاكفان ليخرج منه شاب مهووس بالحركة الصامتة وبالكلام غير المفهوم وسط لعاب يسيل كما لو كان في جيفة أو مزبلة نتنة، ويتحرك باتجاه الآخر الذي بدا هو الآخر ناهضا إلا من ملابس رياضية يلتقيان وسط ارباك الصورة متعانقين وغير مدركين أنهما كانا معا في

الموت، ثم يلتحق بهم شاب كان طوال ربع ساعة مبعثقا بأحد الجلوس الذي سبب له أرباكا هو جزء من فعالية تجميد الرؤية على متحرك، لكننا لم نجد له فعلا دالا فقط ان الحركة كانت مشحونة بفعل لا ارادي عبثي، ثم يتحرك الجميع دون هدف وسط انارة ارضية ليخرج لنا في اخر العرض المخرج مقعدا يسيره الآخرون على كرسي يجيب عن اسئلة المدينة والحرب والسلطة باللغة الهولندية المتقطعة التي لا يفهم منها لو اصطحبتها الحركة اي فعل دال. العرض كله كان صامتا إلا من حوارات لم تغن المشاهدين مما يدل أن التجريد الذي اعتمده المخرج وضيع فيه نص القصيدة أو ما يجب ان يظهر لنا بالحوارات هو الأساس لاسيما وأن اربع شخصيات كانت كافية لتقليب مدينة السلام إلى مدينة السلاح، ففقدنا اية صورة عن وضع العراق إلا من خلال صور محبطة لجيل من الشباب فقدوا الأمان والثقة حتى بانفسهم. نسأل مؤلف المسرحية صلاح حسن فيقول أن العرض كان منسجما وأهداف القصيدة، وأن العرض هو الذي كتبتة، وعندما نسأل المخرج يقول ان لاعلاقة لقصيدة صلاح بالعرض المسرحي لانها لم توظف فيه إلا في مقطعها الأخير، العرض كما يقول مخرجه اعتمد ثيمتين: الصمت والحركة وهما لاعلاقة لهما بالشعر المكتوب، بل بشعر الصورة الأخرائية وانت اين تجد النص ؟ لاشك أن اضطرابا للقيم الفنية جعلنا في المهجر نفقد اي صلة بفن المسرح.

على ارضية باردة وعادية حرك المخرج بيادقه البشرية بتوزيع جثث قتلاه الأحياء على خط مستقيم، وكأن الاخراج الاحادي حيث حركة لشخص واحد يتبعه الأخر بحركة أخرى، هو أن الشكل الفني الذي اعتمده حازم كان شكلا مدرسيا بعيدا كلياً عن فنية الاخراج الحديث. لقد جعلنا

نرى الجميع يتحركون على خط مستقيم واحد مرسوم بحبل حاول الممثلون أن يجعلوا منه اسيجة أرضية يحجزون به ممثلاً عن آخر ليقول شيئاً ضمن موقعه. حتى هذه الثيمة الشعرية المكانية البصرية فقدت قيمتها عندما لم توظف بناء على تطور الأفعال، بل جعلها المخرج فواصل غير ممنهجة في جسد العرض لكسر الملل الذي أصابنا. أين الصمت وفعل الاستهلال الذي بدأ فيه العرض واستغرق عشر دقائق؟ إذ كان بإمكانه أن يستثمره في العرض وفيه فواصل كثيرة يمكن أن تستفيد من إيقاع الصمت لرسم مناطق كثيرة بين حركة وأخرى، لكن المخرج كما يبدو نسي ما استهل به مسرحيته فقدمها عارية من أفعالها الدرامية بخط مستقيم يتأرجح بين يمين المسرح وشماله متناسياً بقية بقاءه.

ثلاثة أشياء لم يكن العرض موفقاً بها:

الأول: هو أن ما قدمه حازم كمال الدين كان أدنى من العادي قياساً لما قدمه سابقاً من أعمال مميزة جعلت منه فناناً يمتلك أداة فنية متميزة ونادرة وهي ثقافة الجسد فنياً حينما وظفها توظيفاً شعرياً جمالياً في أعماله السابقة التي شكلت رصيده الفني فكان يقتصد بها الكلام ويختصر فيها الشروح.

الثاني: عدم استثمار قدرة الممثلين الشباب المتميزة على الاستجابة وردود الأفعال، وهي إمكانيات جيد يمكن استثمارها في أعمال ليست تجريدية تضيّع عليهم تربية قدراتهم وهي في أولياتها، بل في أعمال درامية فيها نص متميز وخطة إخراج واضحة. وخشيتي أن يضيع هؤلاء الشباب إن هم استمروا على مثل هذه الأعمال غير المدركين

لابعادها الفنية وقد تغيب فيهم وعي وفهم العمل المسرحي الملائم لقدراتهم الذهنية والتجريبية.

الثالث: أن ليس كل نص لقصيدة يمكن أن يكون نصا مسرحيا، فالدرامية ليست اصواتا تتعاقب على الحضور الصوتي ولاهي فكرة مغربة تلعب على الجنس والمفارقة اللفظية، بل هي فعل درامي له شروط ادنى تميزه عن القصيدة وعن المسرحية المكتملة. وعندئذ يمكن لأي نص شعري ان يوظف وأي مخرج يمكن أن يستل منه شعيرة، صلاح حسن ليس كاتب مسرح بالرغم من أنه خريج مسرح هو شاعر يمتلك صوتا دراميا وقد قرأ نصا في بروكسل فكان نصا شعريا جيدا. لكن ما سمي بمسرحية هنا في هذا العرض فهو بعيد بسنوات ضوئية عن فن المسرحية.

وعندما نبدي ملاحظتنا التي تبدو قاسية فذلك ان حازما ليس متدربا جديدا ولا هاويا، بل هو فنان محترف وله أعمال جيدة وسجل فني يشار إليه. ولكن ثمة تراجع ربما سينتبه له لاحقا ليعيد نفسه إلى مسارها التجريبي السابق بعد ان يترك الثانوي- وما أكثره- الذي أغرق نفسه فيه خلال السنوات الثلاث الماضية.

III- أمراء الجحيم

للقادم من نيوزلندا لتقديم عرضه المسرحي في هولندا فضل كبير وهو يقدم جهده الفني لنا بطريقة لا تخلو من مغامرة. هذا الفنان هو فاروق صبري ونص مسرحي كتبه الشاعر عبد الرزاق الربيعي ثم غير المخرج من سياقاته بناء على رغبات دفينة لدى كل المخرجين من أنهم لا بد وأن يتدخلوا على نصوص غيرهم ليثبتوا أنهم هم أيضا كتاب

مسرح، وهذه الطريقة لم تخل منها العروض الثلاثة التي نتحدث عنها الآن، وهي طريقة غير منهجية للعمل المسرحي.

الفكرة يوضحها عنوان المسرحية "امراء الظلام" وما اكثر الأمراء في العراق وما اكثر الظلام والظلامية الذي اعتمده هؤلاء التكفيريون كطريقة لدمار العراق وإنسانه. المسرحية لا تخرج عن هذا السياق، سياق ان يكون "ابو دلالة" وهو رجل دين يجند المخرابين لعمل انتحاري في العراق، وهؤلاء المخربون من جنسيات عربية واجنبية جاءوا العراق لا ليمارسوا فيه تجارة أو سياحة أو للحصول على معرفة، إنما ليدمروه. ووسط تبدلات المشاهد واللغة المنطوقة والحوارات، يستبطن ابو دلالة- فاروق صبري- كل الشخصيات التي جندها لتدمير العراق بطريقة ان تكون المونودراما قادرة على تقديم عدد من الأفعال المتشابهة بأسلوب واحد. كل الشخصيات النسائية والرجالية جندهم بالطريقة نفسها، وقاموا بالأعمال نفسها، ولذا كان كل ما في العرض هو تكرار لنموذج واحد. وهو ما يغير مفهوم استعماله للأقنعة التي يستبطن من خلالها حيوات تلك الشخصيات التي يجندها، واعتقد ان استعماله للأقنعة لم يكون موفقا، فلماذا يتقنع بهم وهم الذين ارتضوا أن يعملوا تحت امرته؟ هل فهم فاروق صبري مهمة القناع والذي يستعمل غالبا لما يغير الشخصية المحورية فيستبطنه الممثل كي يظهر المتناقض فيه لا المتوافق معه؟ الشخصيات الانتحارية وابو دلالة على فكر واحد وسياق حياة متشابهة فلم القناع إذن؟. كل ما سمعناه أن الشخصيات تحكي عن حياتها قبل الانتحار، وهي حياة لم نجد فيها مفارقة تخالف سياق العرض بل تكرره، كانوا متخلفين بالرغم من انتمائهم لفئات شعبية، واصبحوا بعد موافقتهم أكثر تخلفا. إذن ما هو دور القناع فنيا كي يستخدمه المخرج؟ وهو الامر الذي

كان الشكل الأكثر حضوراً في العرض كله. إن استخدام الاقنعة طريقة سهلة، لكن دلالتها تبدو في هذا العرض بعيدة عن الفنية. في حين نسي المخرج التعامل مع مجموعة من الجماجم جمعت في شبكة مدلاة من سقف المسرح إلا مرة واحدة كان بإمكان هذه الثيمة البصرية أن تدخله إلى حياة الذين قتلهم الإرهاب ومن هناك نسمع قصص حياتهم ومواقفهم ولكن المخرج لم يدرك أن هذه الشعيرة يمكن أن تنقذ عرضه الأحادي. فنسيتها وأهملها وهي تحتل أهم بقعة في المسرح. ولذا لم تدخلنا المسرحية لجوهر فعل التدمير الذي يؤمن به هؤلاء عن قناعة دينية ثم يقدمون إلى العراق لتنفيذه. هذه الطريقة البسيطة التي تظهر لنا أن العدو غيباً وسهل الاقناع لمجرد أنه متدين بطريقة سلفية، لم تعد صالحة للمسرح الذي يسعى لتقليب الحدث على أوجه درامية مختلفة، كي يكشف عن طريق الفن مستويات الإيمان الزائف باستخدام المفخخات والاحزمة لتدمير الناس. لقد قدم فاروق صبري الانتحاريين بطريقة تبسيطية وغير مقنعة، وليس بطريقة درامية تكشف عن أعماق إيمانهم الزائف. ولا فائدة من فني من هذا النوع لا يختلف عما تبثه الفضائيات ويكتبه الصحفيون المرتزقة في الصحافة الإلكترونية عن العراق وهم في غرفهم أو ماخورات أوروبا. مثل هذا النص بعيد عن المسرح، بل هو عمل دعائي لا قيمة فنية له. فما سمعناه وشاهدناه في العرض هو أدنى بكثير من أخبار الصحف وتقارير المراسلين في حين نتطلع إلى حوار درامي يقلب فكرة الانتحاريين على أوجه مختلفة، حوار مترفع عن العادي وغائر في فكر الشخصيات المسوسة وكاشف عما هو غير متداول إعلامياً. ولكن كما يبدو، أن المخرج قد بسّط العمل، وجعله يسير في خط درامي واحد، وهو مما نسمعه ونقرأه. فكان الواقع الذي نعيشه أغنى وأقوى حضوراً

من الفن، في حين أن الفن لا يستحي من الواقع وتقع على الفن والفنان مهمة كشف الواقع وتعريفه وإدانتته والبحث عن جذور ظاهرة الإرهاب ومسبباتها والحواضن التي تعشعش فيها هذه الموبقات الفكرية.

على الجانب الفني كان ديكور العرض المسرحي الذي صممه الفنانة رملة الجاسم موحيا ممثلاً بالشعر، بطريقة استخدمت فيها المزج بين مناخ ديني سلفي وجو ممثلي بالانتحاريين ومثلت ذلك كله برمزية الكتابة العربية على ستائر سود جمعت فيها بين لافتة التعزية وتراث الأمة الشعري والمدونات الدينية. هذا التكوين الشعري الذي ملأ المسرح صاحبه ملحقات فنية وادوات لم تستثمر في العرض، حيث ان فضاء المسرح كان بإمكانه لو تعامل المخرج الممثل معه لاغنى العرض. وطوال ثلاثة ارباع الساعة كان الممثل مواجهاً للجمهور بينما بقيت خلفيات الديكور بلا علاقة أو مشاركة فعلية مع العرض وهو ما يجعل العرض المسرحي غنيا بالدلالة لو كانت الشخصية المحورية ابو دلالة مهيئاً لتأسيس علاقة منهجية بين فكره وفكر تلك الكتابات اتفاقاً معها أو اختلافاً، لدلنا وبوضوح ان الحاضر وفق ما يفكر التكفيريون والسلفيون به مرتبط بالماضي. ولكن كما يبدو ان المخرج الممثل فضل ان يكون خطابه مباشراً كما لو كان يقف خلف مذيع. وترك هذه البقعة الواسعة من خشبة المسرح بلا فعل أو علاقة. مثل هذه العروض تتفعلها المساحات الصغيرة حيث الكثافة البصرية تعني تركيزاً في المشاهدة وربطاً لمفاصل العمل. وليس فضاء واسعاً لم يستغل وهو ما اضعف العمل بصرياً.

بقي أن ندرك أن الفنان فاروق صبري القادم من استراليا ليقدّم عمله لنا لم تكن الظروف مؤاتية له كي يستكمل عمله بما ينسجم وحاجة

المسرحية إلى التكامل، ثمة عوامل كثيرة كما شرح لي منعت اكتمال العمل كما يجب أن يكون من بينها انشغاله بمرض أخيه- نأمل له الشفاء- الذي اهدى العمل المسرحي له.ومن بينها أن تجربته هذه ليست إلا بداية للعمل في مواقع أخرى سيستفيد من الملاحظات التي تقال، وبالطبع ينصب هدفي في هذه الكلمات في هذا الإطار هو أن يكون العمل اللاحق أكثر ملائمة لفكرته.

وتحياتي لجميع الفنانين المشاركين وبخاصة الشباب الذين قدموا من العراق برسائل فنية بشرية إلينا.

١٦- البنية الثلاثية في مسرحية الضيف

تفاجأ أحيانا انك تطيع تكوين فكرة كبيرة من موضوع صغير، فتجد أن الكاتب قد وظف قدرات فلسفية كبيرة في حوادث يومية معاشة وهو بهذا يقربك من مكونات التأليف المتمكن فيحيلك إلى ما يحيط بك ليكشف أنك تعيش واقعا وأنت محاط بالكثير من علوم الفكر والطبيعة. فالعبارة الشعرية مثلا والتي تقال على ألسنة العاديين من الناس، ليست هي القصيدة بل الحال وقد ارتفعت إلى مستوى الأسطورة فتجدها وأنت تتداولها مع الآخرين أنها ابلغ بكثير من مدونات تاريخية مهمة، ولذلك نقول ليست الكتابة خاصة في المسرح وهو ميدان الفنون وتنوعها مجرد تراكم أحداث وسياق تنبثق عن أسئلة، بل هي استنهاض القيم الكامنة فينا كبشر لرؤية أجمل للعالم. فالتاريخ مثلا لا يكتبه كتابة دقيقة وغير منحازة إلا الناس العاديين أولئك الذين يتشبعون يوميا بقرارات السلطة وبقوانينها فهم صناع كلمتها وهم خطبها أيضاً.

المسرحية التي بين يدي واحدة من الكتب التي أثارت لدي الكثير من الأفكار الكبيرة خاصة وأنها تتساب بهدوء لتعبر عن تيار جارف يسير تحت جلودنا دون أن نعرف حقيقته، ذلك هو أننا نعيش دائما في تصور جدلي لأفكارنا الكبيرة خاصة الدينية والاجتماعية والثقافية وهي أن لا فكرة مستقرة لوحدها دون أن تكون لها ثلاثة أضلاع، ضلع يؤسسها وهو ما يطلق عليه هيجل المباشرة، وضلع يسلبها وضله ثالث يجمع بين الاثنين ليغير مسارها كي ينقلها لموقع جديد والحقيقة هنا هي أن لا

فكرة مستقرة مادام هناك من يجد ظلالاتها تنعكس على سلوك وتصرفات الناس يوميا.

بدءاً يضعنا المؤلف في غرفة فيرنس ديفيد ذات المواصفات الكهفية - الرحمية التي تستعير من القبو هياتها ومن العالم قدامه، ومن المكان المعطى سلفاً مادته الأولى فالعودة إلى الرحمية، إلى تلك البقع المظلمة من الحياة هي عودة لبدء التفكير بعالم النور قبل أن يزيح الضوء ذلك العماء الأبدي عنا، والغرفة الكهفية الضيقة لا تبدو أنها بعيدة عن العزلة وهذا ما نلمسه في مناخ المسرحية كلها لكنها عزلة تجعل الأفكار تنساب دون تعقيدات كبيرة لتوضح أن العالم الثلاثي وحده الذي يقيم حياتنا الدنيوية.. كل شيء في الغرفة يدل على القدم وهذا تأسيس أولي يوحي بأن موضوعها أزلي وقديم ونشأ بوجود الإنسان، ثم يتحول بحكم تخثره وتشعبه بالتراث إلى رمز ثلاثي. والرقم ثلاثة هو الرقم الذي تقوم عليه كل فكرة. فالتكوين الثلاثي لا يطبع الموجودات والأشياء في الغرفة فقط كما سنرى بل يسحب الموجودات الحياتية والفكرية والميثولوجية والرمزية لسياقه. أنه هنا القوة الرمزية المهيمنة على النص.

في الغرفة ثلاث شخصيات دائمة السكن هي: فيرنس، المؤمن بالتوحيد، وسوسينو، الضيف والمبعوث الكنسي لأقناع فيرنس بالعدول عن فكرته والايمان بالايقونة الثلاثية، وإلا فالموت ينتظره، وماريا الخادمة وجاسوسة السلطة والكنيسة على الاثنين. ويكفي هذا العدد للتكاثر فهو إثنان زائداً واحد ولما كان الاثنان فيرنس وسيسينو رجلين فهم ثلاثة في اثنين. يعني أن العالم يمكن أن يتكاثر، وأن المؤمن بالواحد يمكن أن يقنع أو يحذو حذو المؤمن بالثلاثة. وهناك ثلاثة أشياء تحتل

مساحة الغرفة الكهفية - الرحم: سريران ومنضدة. لكل شخص سريره الخاص به بينما المنضدة مشتركة بينهم، في حين لا يوجد لماريا سرير ومن هنا نستدل أن ماريا الخادمة ستكون القاسم المشترك بين سريري الاثنين، وبالفعل فالاثنتان يضاجعانه وتتجب منهم ولدا لا نعرف من هو الأب. وإذا عدنا لسرير النوم نجده دالة على الولادة والقبر معا، بينما تدل المنضدة على الحياتي على الفعل المعيش، على النهوض من النوم والمباشرة بالحياة أما قوائم الأسرة فهي أرجل ماعز، والماعر دالة على كائن مرافق للنبوءات الكبرى خاصة ما تبقى لنا من قصة إسماعيل وزوجته هاجر والماعر المرافق لهم فهو أول حيوان يذكر مع بداية الأنبياء على الأرض.. وتحيط المائدة ثلاثة مقاعد هي الأخرى جزء من ثيمة السريرين والمنضدة ومن الشخصيات الثلاث. أما المقاعد التي تحتل مساحة الغرفة إضافة إلى السريرين والمنضدة فهي ثلاثة أيضا وكل مقعد بثلاثة أرجل خلال مسار الحدث نجد ثلاثة أفكار رئيسية هي التي تتسيد الحوار التي تدور في الغرفة الرحمية: الفكر التوحيدي، حيث يؤمن بوجود إله واحد، والفكر التثليثي، وفكر السلطة التي تؤكد وجودها من خلال سيطرتها على الكنيسة. الفكر الأول والثاني ديني بينما الفكر الثالث دنيوي يريد توظيف الدين له. وعلى المائدة ثلاثة أقذاح خزفية، الخزف طين وماء ونار دالا به على أن ما يشربون به يعود إلى ثلاثة عناصر أساسية.. وفي الوقت نفسه تصبح مازيا، والإسم له دلالة على "مريم" الجسد الذي يواقعه الاثنان. فتحمل ولكن لا نعرف من أي منهما علقت. أما الحمل المجهول - المعلوم يصبح دالة على فكرة ولادة المسيح من روح الله ومن روح بشرية معا. وثمت أشخاص عاديون

يدخلون إلى الغرفة الرحمية كلما تطلب الموقف ذلك. وكلهم ضمن بنية الفكرة الثلاثية.. فالرمز ثلاثة الذي يشبع المسرحية بمناخه ودلالاته هو أيقونة الرمز الديني للمسيحية بين أن تكون توحيدية وأن تكون ثلاثية. المسرحية تعيد تكوين العالم الداخلي للبيت الديني والدنيوي والامتزاج بينهم في وحدة كونية أرضية يعني أن التوافق بين الفكر والواقع ينشيء تكويننا منفتحاً على الأرقام فالثلاثة بعد نهاية المسرحية يبقون ثلاثة ولكن بعد أن يولد طفل ويموت رجل. والمسرحية كما تحكي حروفها تتحدث عن تكوين العالمين الروحي والمادي أي أنها تستعير العالم الخارج لتدخله في عالم الغرفة وتنطلق من عالم الغرفة الداخلي لتفسر العالم الخارجي، هذه المناقلة بين العالمين تجسدها وحدة الوجود الثلاثية..

تتحدث المسرحية عن الصراع بين فكرة التثليث في الفكر الديني للكنيسة الكاثوليكية وفكرة التوحيد التي جاء بها الأب فيرنس. حديثاً يكشف عن المصاهرة بين الدين والسلطة مصاهرة تتحول إلى قوة عندما يكون ممثل السلطة خاضعاً لسلطة الدين ومفترقة عنها عندما يكون ممثل السلطة مغايراً في بنية دولته لما يحتكم الدين إليه من عدل وأفكار نيرة وتقدم.. فكلاهما يسند الآخر عندما يوظف لصالحه. ويسعى لتغيير عندما يكون مناقضاً له. وعن العلاقة بين الأفكار الدينية نفسها عن فكرة الله عندما تكون العلاقة في جدل ومناقشة عن أصل الدين وعن الفكر الديني نفسه.. وتكشف كذلك عن البنية العقلية لرجال الفكر عندما يواجهون تحدياً: فرنس من قبل السلطة الكنسية والحاكم، الذين يدعون إلى التثليث، وسوسينيو من قبل السلطة الكنسية والحاكم اللذان يجبرانّه على مراقبه فيرنس ومن ثم اقناعه بالعدول عن فكرته. لكننا نجد أي

سوسينيوس في آخر المسرحية وقد بدأ بقبول فكرة التوحيد تدريجيا. وعندما يساق فيرنس من قبل السلطة إلى المشنقة، نجد سوسينيوس يحل محله ولكن إلى زمن آخر وفرصة أخرى حيث يمكنه أن يعلن عن فكرة التوحيد. وفي هذه الأثناء نجد ماريا الخادمة والتي تدعو سوسينيوس أن يكون أكثر حزما مع فيرنس ليقنعه بالعدول عن فكرة التوحيد لصالح الحكم والتي تحمل منهما بطفل لا نعرف ملامحه هل هو شبيهه بفيرنس الموحد أم بسينيوس المتقلب. تتحول هي الأخرى إلى مغارة إلهية ومدنسة في أن معاندا تدعي أمومة الطفل فقط بينما يكون أبوه مجهولا رغم مضاجعتها من قبل الاثنين. وهنا نجد العلاقة بين الثلاثة الذين ولدوا الطفل ليست علاقة اقوال مجهولة عن من هو الأب بل عن الوجود الثلاثي له وقد أسبغت هذه الثيمة شيئا من مجهولية قدرية. فقد ولد الطفل من فكرة قائمة وموجودة على الأرض، هي فكرة الصراع بين التوحيد والتثليث، وليس من السماء كما يقال بشأن ولادة المسيح ابن مريم.. ثلاث افكار ثلاثة شخصيات، ثلاثة مقاعد وثلاثة محاور. وعليك كي تفهم هذه المسرحية أن تعيد تركيب الرمز الثلاثي معا لتستخلص وليدا واحدا هو الرب. فقد حملت ماريا من الاثنين كبنية ثلاثية كامنة في "واحد".

والموضوع الخارجي الذي يؤلف النص هو ان الكنيسة الكاثوليكية التي جاءت بحاكم جديد يؤمن بها عليها أن تؤكد سلطتها على اهم فكر قائم من قبل كهنة آخرين يؤمنون بالتوحيد. ولذلك لجأت إلى سلطة القوة وبناء المخلية الشعبية من خلال تكوين مشوه لفكر ثلاثية الوجود. الديني وعلى الحاكم الجديد أن يتخلص من كل دعاة التوحيد.. وعلى سوسينيوس

الذي يحل بالإكراه ضيفا على فيرنس أن يقنع فيرنس بالعدول عن فكرته بالتوحيد، وإلا فالموت ينتظره. ومن أول مشهد نعرف أن فيرنس يعرف تماما أن سوسينيو جاء ليتخلص منه، ولكن سوسينيو جاء وهو يحمل في فكرة بذرة غير مكتملة عن التوحيد فجاء ليؤكد لها رغم أنه مبعوث من الحاكم . ولكن هذه أوامر الكنيسة وحاكم المدينة الجديد . وهنا يدور الصراع بين ضميرين - فكرتين مطلقتين. ضمير سوسينيو الذي يضحى لصالح الحاكم بعقل وفكر نير هو فكر فيرنس، وضمير فيرنس الذي يعرف أن ضيفه يؤمن به ولكنه يطيع مصالح الكنيسة الكاثوليكية. وبينهما معا وبين ماريا التي حملت في أحشائها وليدا من تصاهر الفكرتين اللتين تكشفان عن مرحلة مهمة من مراحل وقوف العقل أمام الرغبات .

المؤلفات النقدية

- ١- قصص عراقية معاصرة - مشترك مع الناقد فاضل ثامر - دار الرواد - بغداد - ١٩٧١
- ٢- القاص والواقع - دراسات في الرواية والقصة - بغداد - ١٩٧٥
- ٣- وجهاً لوجه - دراسات في المسرح - اتحاد الأدباء في العراق - بغداد - ١٩٧٦
- ٤- الرواية والمكان الجزء الأول - دراسة نظرية - تطبيقية الموسوعة الصغيرة رقم ٥٧ بغداد ١٩٨٠
- ٥- الرواية والمكان الجزء الثاني - دراسة نظرية - تطبيقية، طبعة أولى :مجلة آفاق عربية عدد ٨ حزيران بغداد ١٩٨٠ .
طبعة ثانية دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦
- ٦- دلالة المكان في قصص الأطفال دراسة نظرية- تطبيقية، الطبعة الأولى دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٨٥
الطبعة الثانية ٢٠٠٠ دمشق - مجلة المدى
- ٧- إشكالية المكان في النص الأدبي - دراسات في الشعر والرواية - بغداد - دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦
- ٨- المسرح العراقي - مشترك نشر اليونسكو ١٩٨٨ نشر على ورق الاستنساخ
- ٩- بقعة ضوء بقعة ظل - دراسات في المسرح - بغداد دار الشؤون الثقافية - ١٩٨٩

١٠- الإستهلال - فن البدايات في النص الأدبي- يتناول الشعر والرواية
والقصة والملاحم والحكايات،

الطبعة الأولى: - الشؤون الثقافية - بغداد - ١٩٩٣

الطبعة الثانية: الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية عدد ٥٧ القاهرة
يونيه عام ١٩٩٨

الطبعة الثالثة: دار نينوى - دمشق ٢٠٠٩

١١- التجربة والوعي - دراسة في الأدب الأردني - الفلسطيني- دار
الكرمل- عمان- ١٩٩٤

١٢- المساحة المخفية - دراسة في الميثولوجيا الشعبية المركز العربي-
بيروت- ١٩٩٥

١٣- جماليات المكان في شعر السياب - دار المدى - دمشق- ١٩٩٦

١٤- في المسرح العراقي المعاصر - دراسات ونقد في المسرح العربي
منشورات صحراء ٩٣ - بروكسل- ١٩٩٧

١٥- مختارات من القصة العراقية - القاهرة - آفاق النقد ١٩٩٨

١٦- سعد علي وفن العلاقة - دراسة في الفن التشكيلي - دمشق - دار
المدى عام ١٩٩٩

١٧- شارع الرشيد - عين المدينة وناظم النص- دار المدى دمشق
٢٠٠٣

١٨- عنف الفرشاة - مقالات في الفن التشكيلي- دار دون كيشوت- دمشق
٢٠٠٣.

١٩- الأرجوانة الحمراء- مقال في المسرح الكردي المعاصر-

الطبعة الأولى: إصدار جمعية رهفه للثقافة الكردية في برلين ٢٠٠٣.

الطبعة ثانية: عن درار سردم - السيلمانية، عام ٢٠٠٨.

٢٠- شعرية الماء- مقالات في الشعر - افاق النقد مصر القاهرة ٢٠٠٤
العدد ١٤٦

٢١- مقتل الحلم الثالث، مسرحية، بالإشتراك مع الدكتور عوني كرومي -
الاسكندرية ٢٠٠٧.

٢٢- الرؤية بعين الطائر رؤية بصرية للمكان الأردني - دمشق -٢٠٠٧
٢٣- ما تُخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، من
إصدارات المجلس العراقي للثقافة. نشر بالإشتراك مع دار العلوم -
ناشرون بيروت ٢٠٠٨

٢٤- أسئلة الحداثة في المسرح، من اصدارات مجلة المسرح، ع ١٠،
الناشر فرقة مسرح سالار - العراق / السليمانية ٢٠٠٨.
و صدر فصل "أسئلة الحداثة في المسرح" ضمن مجلد " حصاد القرن"
المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين. من قبل مؤسسة
شومان عمان ٢٠٠٨.

٢٥- حجر الحروب، مقالات في الحداثة الشعرية ، منشورات المدى عام
٢٠٠٩ سوريا دمشق.

المؤلفات المسرحية

- ١- قصة أوبريت بيار خير "أول أوبريت عراقي" البصرة ١٩٦٩
- ٢- القضية - مسرحية - البصرة - ١٩٦٩
- ٣- قربان مسرحية معدة عن رواية غائب طعمة فرمان ١٩٧٥
- ٤- قصة وسيناريو أوبريت السابلة - بغداد - ١٩٧٤
- ٥- شارع النهر - مسرحية - بغداد - ١٩٨٧

- ٦- الحقيبة- مسرحية - هولندا عام ٢٠٠٢
- ٧- الحكاية الجديدة -أوبريت - قصة وسيناريو وحوار - هولندا ٢٠٠٦
- ٨- مسرحية مقتل الحلم الثالث مشترك مع الدكتور عوني كرومي إصدار مكتبة الإسكندرية عام ٢٠٠٧
- ٩-

كتب صدرت عن الناقد ياسين النصير

- المكانية في الفكر والفلسفة والنقد إعداد زهير الجبوري - دار نينوى
- دمشق عام ٢٠٠٨

كتب جاهزة للطبع

- ١- الحروفية والحدائث المقيدة .
- ٢- الخصوبة والنار دراسة في نصيب الحرية لجواد سليم.
- ٣- شحنات المكان - دراسات نقدية مكانية.
- ٤- حوار الناس- يوميات حرب.
- ٥- يوميات سائق تكسي تجربتي مع الشارع الليلي في بغداد.
- ٦- وعي المشاهدة - كتابات في الصحافة.

أنشطة مختلفة

- عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في العراق بين عامي ١٩٧٣-١٩٧٨
- سكرتير رابطة نقاد الأدب في العراق منذ تأسيسها وإلى عام ١٩٨٩
- عضو هيئة تحكيم المسرح في العراق منذ ١٩٧٦ وإلى عام ١٩٨٩
- عضو هيئة تحرير المجلات التالية: الأديب المعاصر، ١٩٧٣-١٩٧٨ الثقافة الجديدة، ١٩٧٢-١٩٧٨ مجلة التراث الشعبي ١٩٨٥-١٩٨٨ مجلة السينما والمسرح.
- عضو هيئة تحرير الصحف الآتية : طريق الشعب، الفكر الجديد،
- رئيس تحرير جريدة ثقافة ١١ التي تصدر في هولندا منذ عام ١٩٩٨- توقفت عن الصدور بعد التغيير في ٩/نيسان/٢٠٠٣
- اعتمدت الانسكلوبيديا البريطانية كتابات النصير في التعريف بالمسرح العراقي المعاصر.
- ترجمت دراسته عن البنية المكانية في القصيدة إلى اللغة الإنجليزية.
- ترجمت بعض دراساته في المسرح إلى اللغة الألمانية والروسية والهنغارية والهولندية.
- يرأس مؤسسة "ثقافة ١١" التي أسست في المنفى عام ١٩٩٨ ثم واصل برنامجها السنوي في بلجيكا. إلى أن توقفت بعد التغيير في العراق، عام ٢٠٠٣.
- يرأس مؤسسة أكد للثقافة والفنون والنشر في هولندا التي أسست في ٥-٦ - ٢٠٠٠ وما زالت تقدم برامجها السنوية.

- يرأس مهرجان السينما الوثائقية العراقية في هولندا الذي ابتداء نشاطه عام ٢٠٠٣ واستمر لثلاث دورات عام ٢٠٠٥ وعام ٢٠٠٧
- أنتخب عضواً في الأمانة العامة للمجلس الثقافي العراقي ٢٠٠٧.
- قدم ندوات شهرية - ثقافية لمختلف التيارات الأدبية والنقدية تحت اسم صالون ثقافة ١١ وقد حضر فيها عدد كبير من المثقفين والمفكرين العرب والمستشرقين في أوروبا. وقد بلغت محاضرات الصالون لوحده أكثر من خمسين محاضرة لغاية ٢٠٠١
- حضر في عدد كبير من المنتديات الثقافية والمهرجانات الأدبية والمؤتمرات في عموم البلدان العربية والأوروبية بينها: القاهرة - بيروت - عمان - دمشق - الكويت - الامارات - لبنان - ألمانيا - إنكلترا - فرنسا - بلجيكا - السويد - الدنمارك - هولندا.
- يكتب في الصحف العربية والمجلات الدورية مقالات نقدية وفكرية.
- نشرت له أمهات المجلات الأدبية المتخصصة مقالات في النقد والفكر.
- ما بين عامي ١٩٥٩ - ١٩٨٥ كان لفترات متقطعة نزيل مخافر الشرطة السرية ومقرات الحرس القومي والأمن العامة العراقية في البصرة وبغداد.
- أحيل إلى المحاكم الخاصة مرات عدة لانتمائه السياسي

أسئلة الحداثة في المسرح

حفل أدب القرن التاسع عشر بالإجابة عن الأسئلة الكبيرة. التي ورثها من القرن الثامن عشر. تلك التي تتصل بالحداثة وبالفلسفة. وكان المسرح من بين أكثر الفنون عرضة لإختراق أسئلة القرن التاسع عشر بتداخلها مع أسئلة القرن العشرين بأبعاده وأدواته. لانه المجال الأكثر عرضه للتجديد مع الإبقاء على قدر أكبر من الماضي فيه. فهو في قطيعة وأستمرار مع نفسه. ومع الافكار التي تحيط به. ومن هنا تكون محاولتنا رصد النوى الحداثية في مسرح القرن العشرين بالضرورة رسداً للنوى القديمة في مسرح القرن الثامن عشر والتاسع عشر. ثم في ما يسمى بمسرح ما - بعد - الحداثة. الذي نجده هو الآخر خاضعا لجذلية الثبات والتغيير. فالحداثة في اي فن تقع في منتصف الطريق. بين قديم منسحب. وجديد متقدم.

Bibliotheca Alexandrina



1503000

ISBN 978-9933-407-86-5



9 789933 407865

للدراسات
والنشر
والتوزيع

